BIANCO E NERO

RASSEGNA DI ARTE CRITICA E TECNICA DEL FILM

In sto cassela mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze e prospetive;
Vogio un soldo per testa, e ghe la trovo.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI ITALIANE - ROMA

ANNO VI - NUMERO 4 - APRILE 1942 - XX

Sommario

DIREZIONE: ROMA - Via Tuscolana, Km. 9° - Tel. 74805 — AMMINISTRAZIONE: Via Vittorio Veneto, 34-B . Tel. 487-155 e 480-685. Per la pubblicità rivolgersi all'UNIONE PUBBLICITÀ ITALIANA. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo Italia, Impero e Colonie: L. 90, Estero L. 150 - Un numero L. 9. Numeri arretrati il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA DI ARTE CRITICA E TECNICA DEL FILM

DIRETTA DA LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI ITALIANE - ROMA

ANNO VI - NUMERO 4 - APRILE 1942 - XX

Spiritualità del cinema

Nel film giapponese *La terra,* presentato alla VII esposizione di Venezia, nel grigiore di un ambiente desolato, spiccavano come delle irreali creature; irreali per un certo senso di potenziale automatismo, che, d'altra parte, contrastava con una sovrapposta, ma vivente umanità: a parte la valutazione tecnica e artistica di quel film, si notava come quella tal quale sovrapposizione di realtà umana, di concreta espressività fosse non solo rivelata, ma potenziata dall'obbiettivo, da questo occhio travalicatore e annullatore di distanze che, in tal modo, s'immergeva nella luce dello spirito. Meccanismo, tecnica della ripresa ecco che si trasformavano in umana potenza di rivelazione densa di una scientifica *oggettività,* che, in fondo, è la stessa spiritualità concreta, universale e, insieme, vivente solo con individuale accento e in determinate forme.

Il cinematico palpito, è, cioè — sempre, nelle mani di un artista — umana rivelazione, spirituale armonia.

Allo stesso modo — come notava Umberto Barbaro — ne *La bête humaine* di Jean Rénoir, si vedeva il compiuto compenetrarsi del mondo esterno con lo spirito dei personaggi: cioè l'unità espressiva del film. E gli esempi potrebbero facilmente moltiplicarsi, per dimostrare — se ce ne fosse bisogno — quanto sia inesatto parlare di arte *meccanica* a proposito del cinema.

D'altra parte, l'assunzione dei mezzi tecnici nello spirituale è null'altro che la forma culminante, il più visibile aspetto del ritmo stesso della creazione artistica, intesa e vista come il superamento attuale di un potenziale dualismo che trova i suoi termini nel fluire della storia e nel puntualizzarsi della ispirazione e della espressione concreta, compiuta dei fantasmi dell'arte.

Il procedere della tecnica — attraverso i suoi trepidi esperimenti, le sue conquiste — è, senza dubbio, uno dei maggiori segni della creatività dello spirito, ma è, nello stesso tempo un processo di costruzione, che, oggettivandosi, cresce su sè stesso in una ben connessa trama di cause ed effetti, di presupposti e di conseguenze. È come la vasta dimora dello spirito — solida, dalla struttura fissata in modo che ogni accrescimento sia connesso inscindibilmente al già costruito; è il trionfo di una invitante oggettività. E, nello stesso tempo, è la inserzione dell'arte — nel suo *esterno* aspetto — nella storia della civiltà, nella trama di quel mondo, del quale il lavoro, il capitale, la psicologia collettiva sono i pilastri e la fonte di vita.

L'artista che si appresta a realizzare le voci silenti della sua creatrice anima, assumendo in sè i così detti *portati* della civiltà, in cui, da uomo, vive e lotta, s'immerge, nello stesso tempo, nel complesso di quella civiltà stessa che gli fornisce i mezzi per realizzare le sue ideali costruzioni.

Ma l'artista una ben altrimenti profonda crasi attua con il mondo, con il tempo suo.

Se la storia può esser vista come *opus operatum*, può, deve esser considerata anche da un punto di vista più profondo, più — direi — panteisticamente vivo: come l'atto stesso, in cui essa viene creata dall'uomo.

La efficienza dello spirito si puntualizza nella espressione concreta di questo o quell'artista: pare che essa si arresti ed evada in un individuale palpito, anarchicamente diverso da ogni ben connessa forma, nemico ad ogni struttura spirituale che possa apprestargli — così sembra — una base per la sua costruzione; imparagonabile ad ogni altra individuale creazione. Ciò è, senza dubbio, vero; anzi non solo l'artista può creare solo in quanto si ponga come originalità assoluta, come *individuo unico*, ma, anche, egli può mostrare la sua genialità, nel modo più evidente, in quanto *apparentemente* si avvicini a mondi fantastici che possano sembrare simili al suo. E se è vero che un artista può comprendere e far sua e rielaborare e *ricreare* l'opera altrui, ciè è possibile in quanto, fin dall'origine, fin dal loro primo contatto, il primo *parli* il *suo proprio* linguaggio anche in termini di comprensione dell'altrui creazione.

L'artista, è dunque *individuo;* ma è tale proprio in quanto in lui si celebra la creatività dello Spirito. Altrimenti sarebbe assolutamente *in-*

comprensibile per tutti. E, d'altra parte, egli è tanto più grande quanto più profondamente interpreta — attraverso il suo tempo — le ragioni ideali della vita. Egli è così ricondotto nella storia, anzi *nessuno più di lui è nella storia;* egli è creatore, appunto, in quanto si pone come il più alto interprete dello spirito.

Ma ciò che riceve egli dona in forme individualmente create, e, così, *guida* la spiritualità associata, la collettiva, unanime famiglia umana. Ora questa opera di guida che l'artista ha — e deve avere — nei confronti della società è quanto mai mortificata, misconosciuta — derisa anche — da quei *pratici* (così detti!) i quali — nel mondo del teatro e del cinema — pensano che, invece, l'artista debba *adattarsi* (come essi elegantemente dicono) ai gusti del pubblico (entità quanto mai indefinibile e sfuggente, in una concezione atomistica di essa) invece di creare il gusto, per poi indirizzarlo, nutrirlo, potenziarlo.

Non si comprende cioè che l'artista parla in nome della stessa spiritualità profonda dell'umanità; e che la sua parola può incidersi durevolmente (e, con il tempo, ciò sempre avviene, in barba ai *pratici*), proprio perchè l'artista, in un immoltiplicabile atto creativo, realizza il superamento di un iniziale dualismo fra la sua individualità e tutto il complesso di quei legami che lo uniscono a un determinato momento storico.

La stessa potenza creatrice dell'individualità dell'artista è il superamento del suo io empirico in una superiore sfera; quella di una trascendentale irradiazione.

Il miracolo dell'arte è, appunto, in queste possibilità di *rivelare,* in questa originalità assoluta, che è, insieme trasfigurazione, — in forme di individuale espressione, attraverso sentimenti profondamente vivi — di un determinato ambiente storico e, attraverso questo, di una umana, universale realtà.

Così il circolo si chiude: nella universalità, nella trascendentalità dello spirito, si ricollegano — superando le empiriche tappe, le apparenze fugaci — l'individuo creatore e la sconfinata, ideale ampiezza di un immanente valore.

L'artista, dunque, in due modi, attua la sua spiritualizzatrice potenza: come assunzione della visibile, empirica realtà (che è il regno delle cose individualizzate) in una trasfigurazione individuale che si identifica con l'universalizzarsi di quella stessa realtà nella trascenden-

tale potenza che si manifesta, appunto, che *si articola* nella persona spirituale dell'artista, e, insieme, come forza di iniziatrice guida per la società.

Se ciò è vero, quale incommensurabile potenza spiritualizzatrice ha il cinema, in cui la realtà materiale si presenta, avversa, in mille differenziazioni tecniche; in cui la *visività* è la disvelatrice delle particolarità minute delle cose, della loro più aggressiva empiricità; in cui il potere di suggestione sulle masse deve (o dovrebbe!...) nutrirsi continuamente delle ragioni profonde della vita!

E, appunto, la spirituale essenza del cinema ci si mostra, preliminarmente, nella magia dell'obbiettivo, di questo implacabile disvelatore, che è, insieme, un familiare, bonario demiurgo fra le cose e la loro cinematica immagine.

Ma c'è, ancora, da osservare che la stessa apparente, superficiale prevalenza della *tecnica* nel cinema ha portato una conseguenza che contribuisce a neutralizzare la superstizione del cinema inteso — unicamente o prevalentemente — come dominio della meccanica. È, infatti, innegabile che un artista del cinema — il quale ha un *suo* mondo da esprimere — deve fare i conti con la impersonalità, con l'oggettività dei procedimenti tecnici. Ma egli — l'artista — li asservirà alla sua anima, li renderà fruttiferi portatori di un inconfondibile accento.

Realizzata l'opera d'arte che è quel determinato film, in cui si rivela il divino raggio della ispirazione, gli studiosi, i critici, gli spettatori intelligenti saranno naturalmente portati, *dallo stesso apparato meccanico* imprescindibile per la realizzazione compiuta per la proiezione del film, a misurare quanto quell'apparato sia stato reso idoneo all'espressione artistica; cioè la valutazione *estetica* farà un tutt'uno con la valutazione *tecnica.* E questa identificazione sarà utilissima per il *perfezionamento stesso della tecnica.*

Il non poter prescindere dalla più corposa tecnica artistica, che si conosca, nella valutazione estetica del film, mentre parrebbe una mortificazione dell'arte, è invece — nello spirito, s'intende, non dei mestieranti — la più potente molla che spinge a comprendere e valutare quanto le necessità tecniche siano trasfigurate dall'impeto creatore (1).

---

(1) V. le intelligenti osservazioni del LUCIANI (in *Enc. it.* s. v.).

Quei bonari, moderni alunni di Efésto, che, negli studi cinematografici, apprestano, con fabbrile industria, i mezzi meccanici idonei alla realizzazione di un film, sono tutt'altro che insensibili al richiamo di una immortale Tetide; sulla spiaggia di uno spirituale oceano, i bonari alunni di Efésto accorrono a fornire l'istoriato scudo, in cui si rivela la volontà di vita e di conquista di questo moderno Achille, che è il cinema: eversore non di città, ma di tradizionali prospettive.

* * *

L'impeto creatore, che si trasforma e si potenzia, senza residuo, in realtà filmistica, attraversa, con il suo calore e la sua luce, il compatto mondo della tecnica, per sollevare la tecnica stessa nella sfera della estetica rivelazione.

Lungi dall'essere un peso, un impedimento, la meccanicità, la materialità, lo corposa complessità della tecnica cinematografica è il nutrimento indispensabile per la creazione artistica.

La ricchezza di possibilità, rappresentative ed evocative, del cinema è in ragione diretta con la complessità della sua tecnica. Così è vero che una *sola* valutazione è possibile, del cinema: quella, in cui si *identificano tecnica e arte*. E quivi si rivela, appunto, la più importante caratteristica del cinema, nel concerto delle « species » artistiche: il suo trapassare e assorbire in sè ogni *meccanicità*, per giungere alla rivelazione di una realtà *incorporea*, ma non meno reale di quella vivente *anche* corporeamente: *immaterialità* di *materiali apparenze*, di *reali forme*, in cui è veramente il centro, l'illuminante segreto della vita.

Giustamente, quindi, con il solito acume, Eugenio Giovannetti ha scritto: « Fra le arti meccaniche, quella del cinema, è indubbiamente la più ardita. Nel gruppo, sempre più compatto, di queste arti, essa rappresenta la punta più audace verso il mistero dell'essere » (1). In questa arditezza, in questa audacia, dunque, in questa profonda *spiritualità* del cinema è già il superamento della sua labile apparenza di *arte meccanica*.

Il mistero dell'essere, verso il quale irrompe il cinematico impeto

---

(1) E. GIOVANNETTI, *Il Cinema e le arti meccaniche*, Sandron Editore, Palermo, 1930, p. 38.

è l'ombrifero regno delle goethiane *Madri;* è cioè, il dominio puro dello spirito; il tempio di una Iside, che, a tratti, sembra svelare il suo volto; è, ad ogni modo, il superamento della iniziale e poi trasfigurata *meccanicità* di questa nuova e conquistatrice forma d'arte.

L'elemento tecnico, meccanico si evolve, si perfeziona; come abbiamo accennato, dalla stessa valutazione estetica esso riceve impulso a progredire: esso si trasforma per servire, in umiltà, a ciò che affonda le sue radici nella definitività, nella immobilità di quel « quid » che traluce « *in una parte più e meno altrove* » e che è *il Bello;* cioè, nel cinema, la rispondenza piena fra l'immagine e una singolare, originale prospettiva della realtà.

Immobilità che s'identifica con le conquiste *definitive* dell'arte; che ci fa dire che, per esempio, la « Commedia » o il « Mosé », o la « V Sinfonia » sono cime solitarie dello spirito, che sono *inimitabili.*

Ma poichè una tale immobilità è sinonimo di *eternità,* ecco che da quelle solitarie cime scende, perennemente, una fiumana che investe e feconda immensi spazi, innumerevoli piccoli mondi.

Se, dunque, la tecnica ha pure la sua storia, se essa, cioè, cresce su sè stessa, si alimenta di sè; d'altra parte si trasfigura nell'arte, cioè in un processo che, essendo tutto spirituale, non può frazionarsi in tappe, in momenti (com'è doveroso fare in una *storia della tecnica*) se non superficialmente, in quanto in ogni opera d'arte vive un intero cosmo, originale, non paragonabile, autosufficiente: *eterno.*

Anche per l'apparente (dal nostro punto di vista) contraddizione che vive nella definizione *arte meccanica* del cinema, possiamo dunque ricordare le parole di S. Paolo « *Quae videntur temporalia sunt, quae, autem, non videntur aeterna* »; inteso che qui il *non videre* è un *idein;* un vedere in profondità, un fichtiano credere: cioè un *vedere* la realtà immateriale, *spirituale,* delle cose « *quae videntur* »; è, anche, un intendere che l'*eternità* è storicità di immobili, perfetti valori, attraverso una illuminante demiurgia. I demiurghi della poesia, della pittura, della musica, non hanno certo trovato, nel cinema, umani demiurghi della Luce e delle parlanti ombre, che possano stare loro a pari; ma già s'intravede, nella progressiva spiritualizzazione del Cinema, il suo tendere, a una simile demiurgia. Certo il futuro demiurgo non dirigerà mai una casa di produzione; tutt'al più potrà trovarvi un *pied à terre,* un angolino...

La trascendentalità, la spiritualità del cinema, mentre nasce da individualità così potenti che possano in pieno sommettere l'aggressività della loro stessa centrifuga empiricità, d'altra parte si presenta come qualche cosa di organizzato, di collettivo, di apparentemente impersonale.

Ma, pur vedendo nel *regista* il creatore dell'opera filmistica, il plasmatore di personalità, a loro volta intensamente originali e creatrici, certo, ogni volta che assistiamo alla proiezione di un film, che sia davvero opera d'arte, noi spontaneamente pensiamo alle tante *individualità* che hanno collaborato a quell'opera. Pensiamo ad esse quasi con uno spirito tolstoiano, del Tolstoi del « *Diario intimo* », il quale, di fronte alla molteplicità degli esseri individuali, pensava ciò essere il « respiro di Dio », sentiva, in essi, che *Dio sembra respirare con le nostre vite.*

Non sembri esagerazione, se, nell'ideale ambito del regno della parlante Luce, noi tolstoianamente avvertiamo, nella imprescindibile caratteristica *pluralità* degli elementi cospiranti e nella *unità* dell'opera, il respiro dello Spirito in una determinata specie della bellezza.

L'autore di un'opera di teatro, quando ha posto la parola *fine*, ha compiuto, da *solo*, un'opera, che, pur destinata, dall'autore stesso, a una sorta di *seconda vita* — quella della realizzazione scenica — è certamente compiuta in sè stessa, è unità artistica. L'attore, poi, creerà la interpretazione scenica di quell'opera. Ma pensate, invece, alla pluralità di concreatori dell'opera filmistica! Eppure essa ha la sua unità; tanto è grande e fruttifero di applicazioni valutative ciò che il Giovannetti ha chiamato: « il genio panteistico del cinema » (1).

Dovunque c'è sorgente spirituale, c'è possibilità, anzi necessità, di trasfigurazione del dato empirico. Specialmente se questo dato non è immediatamente percepito, ma è soltanto *pensato* (come avviene nell'attore cinematografico, il quale non percepisce un determinato pubblico, ma, in sè, vede *il* pubblico, cioè pensa *tanti diversi pubblici*, nell'atto in cui ne pensa la sostanza trascendentale). Ora, nella compiuta opera filmistica, il dato empirico è ridotto al minimo, a una semplice traccia: tanto più naturale la spiritualizzazione.

Ed ecco perchè le immagini del cinema sono come quelle *nuvole*

---

(1) *Op. cit.*, p. 42.

compiacenti di shakespeariana e maeterlinkiana memoria; quelle nuvole che « prendono le figure della speranza o del timore, del dubbio o della serenità, che noi elaboriamo in noi stessi ».

Ma, nello stesso tempo, il cinema è saldamente ancorato nel più nitido realismo; il che deriva principalmente dal fatto che è alla base tecnico-artistica del film: la *fotografia.*

Le viventi immagini dello schermo sono reali della più precisa realtà, della quale sono immagini; appunto per questo, esse hanno una *documentarietà* innegabile, una *tipicità* (1) che è distacco da ogni soggettiva visuale. Ma non si pensi che tale avvolgente traccia della impersonalità dell'obbiettivo sia un realismo banale, naturalisticamente concepito.

Si tratta invece, di una impersonalità, di una tipicità che noi attribuiamo a quelle immagini sorte dalla *scelta* del materiale plastico, cioè dalla soggettività dell'artista creatore.

È, insomma, una impersonalità che si configura come l'equivalente visivo della universalità vivente nella creazione artistica del film. La massima, fotografica individuazione è la più nitida creatura, la più *oggettivata* (non: *oggettiva*) creatura dello spirito dell'artista. Le immagini sono *tipi* di un trascendentale valore, in quanto recano in sè la più vera caratteristica del film: la piena espressione realistica della più palpitante, spirituale universalità, attraverso mezzi tecnici che, continuamente, trasformano la loro più aggressiva empiricità in impeto creatore. È un *costruito,* un sapientemente organizzato realismo quello del cinema: il suo carattere, oggettivo, documentario, fotograficamente impersonale, è il visibile volto di una presente e vivificante anima, che è l'anima stessa del cinema: la sua trascendentale sostanza.

E così l'obbiettivo è, nello stesso tempo, il realizzatore perfetto, mai deviante, del platonico *tá eautoú prάttein* e — miracolo dello spirito — anche di un magico *tá etérou prάttein* in cui l'*etérou* è, ora il vero, profondo *eautoú.* E da questa duplice e, insieme, profondamente unitaria sostanza del film — dal superamento del realismo naturalistico in un realismo spirituale nasce quell'abbandono dello spirito alla sublime bugia di immagini che sembrano — e sono — realtà: la più precisa, nitida, realtà.

---

(1) v. GIOVANNETTI, *Op. cit.*, p. 41.

Il realismo spirituale proprio del cinema è evidentissimo e, senza alcun dubbio, esemplare nell'attuale cinema tedesco.

Recentemente G. E. Kert (in *Geist der Zeit* - Berlino, Maggio 1941) ha messo bene in evidenza tale esemplarità.

A noi, che volentieri ne riconosciamo la giustezza, le acute osservazioni del Kert interessano specialmente perchè, mettendo in evidenza i pregi dell'attuale produzione filmistica tedesca, sintetizza quelle caratteristiche essenziali che formano, appunto, la sostanza dello spirituale realismo del cinema.

E, infatti, la maniera luminosa di trattare il paesaggio, lo stretto collegamento, la compenetrazione fra l'elemento *uomo* e l'elemento *paesaggio;* la ricerca di un materiale plastico ben prossimo alla vita, del rapporto fra individuo e comunità; il continuo sforzo per inquadrare il tutto in una chiarezza, in un nitore festosamente illuminante, il configurare la umana, universale sostanza in tipi razzisticamente determinati; tutto ciò è, come ben dice il Kert, *animoso realismo.* Ma, d'altra parte, quanto spirituale tesoro nella continua idealizzazione del materiale plastico, sapientemente scelto!

Si spiega così il tendere del migliore cinema a non sopravalutare quello stesso carattere, che è il fondamentale in questa nuova arte: la *visività.*

Si pensi quanto può appesantire, quanto può trascinare in un facile, naturalistico realismo un'incontrollata e divagante possibilità visiva del cinema; ebbene, finanche nella ripresa del paesaggio, afferma il Kert, si tratta di realizzare, di esprimere — in tutta la loro diffusiva virtù — degli *stati d'animo* non *dei punti di vista panoramici.*

Naturalmente, occorre che al centro vi sia il *poeta cinematografico.* Ed appunto la sua opera, materiata di vivente realismo, di poetico palpito, è la fonte delle possibilità *sociali* del cinema.

È come un dilatarsi, un crescere, — in ampiezza e in profondità — della virtù poetica, della creatrice e iniziatrice arte.

Eccoci, in una sala di proiezione. Mentre a teatro — nota il Kert — lo spettatore può lasciare errare lo sguardo a piacere, qui, invece, egli deve guardare come esige l'autore del film.

Lo spettatore cinematografico, è, così, già per questa conquistatrice aggressività del poeta creatore del film, in un mondo ideale, in cui pare che l'arte non conceda sè stessa se non in forma di soggiogamento e di conquista dello spettatore.

Delle ombre sono i forti messaggeri, i conquistatori famuli del poeta! Delle ombre, dunque, di un prepotente e invarcabile, quanto spirituale realismo. Attraverso quelle ombre, infatti, si disvela la poesia.

Nel buio, che sembra generare la parlante luce, solo Alastor parrebbe essere il dominatore; ma si tratta di un'apparente, empirica solitudine; di una reale, vivente comunione spirituale. In quel buio diffuso, ecco che la grandezza delle immagini (specialmente nel *primo piano*) la forza del suono moltiplicano l'efficacia, intensificano l'effetto della poesia filmistica.

Di fronte a questo mondo di giganti, che appare, si nitidizza, sfuma sullo schermo, parrebbe che solo possa soccorrere la nostra memoria, incidervi, un punto di ritrovo, il ricordo swiftiano di un presente Brobdignak; e, invece, ecco che quelle ombre giganti si adeguano al nostro mondo, a quello reale, lo richiamano, lo fissano in tipica oggettività; lo liberano di tutto ciò che deborda da quella tipica oggettività, lo purificano attraverso un sogno che sempre più diventa realtà — con l'eterna catarsi di un'azione che si identifica con una sintesi psichica e plastica. In tutto questo è la virtù amplificatrice del cinema, nascente dalla stessa ispirazione poetica.

Alle folle il cinema — per le sue singolari possibilità, per la sua connaturata potenza di amplificazione, per il suo profondo realismo, per la sua risonanza sociale e umana — porta l'arioso gusto dell'artistica purezza. Il poeta: ecco il centrale postulato di questo cinematico mondo in continuo progresso.

Come l'idealizzato Lucullo dei « *Ciliegi a Roma* » di Hömberg — quando il cinema come arte avrà preso il suo posto preminente nei confronti delle ora prepotenti necessità e... golosità industriali — il poeta del cinema potrà — al disopra degli interessi pratici — dare libero sfogo al culto, alla religione della bellezza.

Allora anche il pubblico domenicale delle popolari sale di proiezione sarà educato alla purificatrice arte: e il poeta-educatore potrà sentire alitare in sè lo spirito caratterizzatore e vivamente tipizzante — panoramico insieme e potentemente individualizzatore di umane figure — di un Pannini; quello sinfonicamente vedutistico di un Luca Carlevaris, quello colorito, luminoso del primo Canaletto.

Il poeta del cinema, sulle basi dell'inquadratura e del montaggio — che sintetizzano la sostanza spirituale, creatrice della tecnica cinemato-

grafica, gli specifici, singolari mezzi espressivi dell'arte filmistica — nell'atto in cui, ad esempio, determinerà il *campo*, ponendo il materiale plastico, sapientemente scelto, a una certa distanza dalla macchina da presa, varierà le inquadrature guidato appunto da un incoercibile senso vedutistico; e l'obbiettivo, i diversi obbiettivi obbediranno al suo creatore senso della prospettiva.

E così, la panoramica, il carrello, l'angolo di presa sorgeranno, nel loro spirituale significato, da quel fondamentale, interiorizzato *vedutismo* (1); sorgeranno dallo spirito del poeta.

RAFFAELE MASTROSTEFANO

---

(1) Uno dei tanti documenti, offerti dal nostro « Centro » dell'artistica, spiritualizzatrice sostanza del cinema è nella *Collana di Film sull'arte e la tecnica del Cinema,* diretta da LUIGI CHIARINI: qui ci riferiamo a *L'inquadratura,* film compilato da Paolo Uccello e Renato May.

Retrospettiva

Dal ciclo di proiezioni retrospettive che anche quest'anno — in maniera più organica e completa del solito — il Cineguf di Roma ha organizzato, trae la sua più immediata occasione questo scritto in cui verranno esaminate tutte le opere presentate e cioè, in sostanza, quasi tutti i « classici » reperibili e proiettabili oggi in Italia.

Di ciascuna opera noteremo i valori essenziali e l'importanza che essa ha nella breve storia dell'arte del film, cercando sempre di mettere in luce quei motivi che una critica sbrigativa o superficiale ha troppo spesso ignorato o misconosciuto.

La prima parte di questo scritto — pubblicata qui appresso — è costituita da tre brevi capitoli sull'arte di René Clair, che hanno il carattere e il tono di semplici « appunti » per una monografia sul regista de *Il Milione*. La seconda — che apparirà nel prossimo numero di questa rivista — comprende, invece, l'esame critico di tutti gli altri film, raggruppati secondo un criterio largamente cronologico.

1. — L'avanguardismo di René Clair

Si considera solitamente René Clair come un avanguardista e, a volte, lo si definisce proprio come uno dei pionieri del surrealismo cinematografico. Sono termini, in verità, questi, che vogliono ormai dire poco e che, nel caso, possono avere validità solo a patto di una revisione critica, accorta e puntuale, che ne determini chiaramente il significato e i limiti, che sgombri il terreno dai molti equivoci possibili e che, insomma, faciliti la comprensione estetica e la valutazione di questo, tra i pochissimi, vero artista del film. Come è noto, i movimenti d'avanguardia nascono, a non volerli troppo retrodatare, tra il 1909 e il 1911 con i primi fervorosi e rabuffati manifesti marinettiani; ed hanno il loro periodo di maggior fioritura ed espansione nell'immediato dopoguerra.

Ma nel passaggio dal primo al secondo periodo già la tendenza si era trasformata e s'andava distinguendo in specie e gruppi particolari diversissimi tra loro cosicchè l'espressione « d'avanguardia » veniva a perder qualsiasi precisione di significato. Marinetti è, per costituzione, per indirizzo e per programma, dannunziano, attivista, individualista, egocentrico: gli artisti che si dissero d'avanguardia nel dopoguerra erano tormentati, riflessivi, esausti, pieni di interiorità e di rancori e tendenzialmente più o meno collettivisti.

A questa *seconda ondata*, dovrebbe, più o meno, aver partecipato René Clair, con i suoi primi scritti letterari. Se si pensa però che allora non si guardava troppo per il sottile nell'attribuire la qualifica di avanguardista ad un artista e che i movimenti erano organizzati in maniera violentemente propagandistica, il fatto che in tutta questa carta stampata il nome di René Clair non sia mai comparso sta a dimostrare che la sua opera letteraria ha avuto una portata e una risonanza piuttosto limitate anche in quella stretta cerchia.

Può darsi che il futuro regista del *Milione* non abbia aderito esplicitamente a nessuno di quei movimenti, per quella ritrosia che era allora comune a molti, ma li abbia semplicemente frequentati con simpatia e curiosità. Il fatto però che egli abbia realizzato un film tratto da « Les Mariés de la Tour Eiffel » di Jean Cocteau, dovrebbe provare una intimità abbastanza stretta con quello che cominciava ad essere un esponente singolare dell'avanguardismo francese.

E dunque, mentre non abbiamo informazioni dirette per dichiarare quale sia la precisa posizione dei primi anni giovanili di attività letteraria del Clair, ci sembra che egli abbia dovuto essere ancora più disincantato, più schivo dispregiatore di notorietà e dei metodi in uso per conquistarla; e immaginiamo che, stretto dal bisogno, piuttosto che prostituire la sua arte, di cui un temperamento così chiuso e intellettuale doveva avere un'altissima idea, abbia preferito fare, come fece, l'attore cinematografico, probabilmente con lo stesso animo con cui si sarebbe messo a vendere le sardine.

È probabile che in un primo momento sia ricorso al cinematografo come a un comodo *guadagnapane*, altrimenti ci sembra che avrebbe teorizzato sul film, come facevano tutti quegli intellettuali che se ne interessavano, in quegli anni in cui era in formazione — iniziatore Ricciotto Canudo — l'estetica della nuova arte.

Il passaggio del Clair da attore ad aiuto regista lo mette a contatto con un tipico esempio di letterato cineasta, della taglia di Luciano Zuccoli: Jacques de Baroncelli, il quale è rimasto nella storia del cinema per il suo *La femme e le pantin* tratto dal romanzo di Pierre Louys che doveva essere poi — con ben altre intenzioni — rifatto da Sternberg in *Capriccio spagnolo.* Siamo nella fase del cinemá a tendenza letteraria e — in definitiva — sempre nell'orbita dannunziana (con i personaggi atteggiati a « fiera » a « bell'animale », ecc.) e il nome di Pierre Louys ne è una chiara conferma. E naturalmente, come sempre, è la Spagna di Carmen che fa le spese del sangue della voluttà e della morte. Anche Delluc, nonostante la sua ammirazione per il cinema americano e per le prime tendenze verso un cinema cinematografico, aveva scritto e realizzato *La fête espagnole* e tutti i suoi « Drames de cinéma » sono più o meno esotizzanti e dannunzieggianti.

Quel passaggio che Marinetti fa da Mallarmé alle parole in libertà, cioè dal decadentismo dell'avanguardismo, avviene anche nel cinema da Pierre Louys a Jean Cocteau, da J. de Baroncelli a René Clair (1).

Ci piace immaginare che Clair sia stato un lungo periodo a frequentare l'ambiente cinematografico, avendo evidentemente a disposizione pochi metri di pellicola e pochissimi mezzi come dimostrano chiaramente i suoi film. Probabilmente in quegli anni avrà collaborato a soggetti e sceneggiature: è già stato reso noto il fatto che il soggetto di *Miss Europa*, che rimane — checchè si voglia dire — il più bel film di Genina, è di René Clair, anche se non si vuole prestare troppa fede all'Altmann che, nel suo « Ca c'est du cinéma », dichiara che quel film non è opera del regista, ma piuttosto del Clair.

Anche se non si vuol credere quello che noi immaginiamo — che cioè il cinema francese essendo in mano, più o meno, dei pompieri dell'in-

---

(1) Ci sembra significativo il fatto che, più tardi, Clair abbia scritto queste parole: « Il n'y a pas d'*avant-garde* au cinéma. On l'a dit mille fois. (Les malheureux qui emploient encore ce terme péjoratif n'ont donc pas compris que le cinéma, dans son entier, est une avant-garde?).

« Il n'y a pas d'*avant-garde*. Mais, il y a, d'un côté, ceux qui aiment le film et lui vouent leur existence; et, de l'autre, ceux qui vivent du film et feraient volontiers un autre métier s'ils y trouvaient plus de profit.

« Ces derniers forment la majorité. La majorité gouverne ». (da « *La Critique* » in « *Cinéa-ciné* », 1928).

telligenza, René Clair vi avesse una posizione di sottordine e dovesse conquistarsi a fatica la concessione di qualche centinaio di metri di pellicola — bisogna pur dire che i suoi primi film non hanno affatto un carattere artistico, pur essendo attraentissimi e svelando nell'autore una spiccata personalità. Sono, insomma, film nei quali è evidente la volontà del regista di conquistare il linguaggio del cinematografo, contro il cinema teatrale e letterario che aveva trionfato, durante tutta la guerra, in Francia e in Italia.

Clair non sarà mai più, come nei suoi primi film, per questa tendenza verso un cinema che impieghi sperimentalmente tutti i suoi mezzi espressivi; infatti — volendo anticipare un giudizio complessivo sull'opera sua — per quanto il suo non sia certo un cinema letterario, come quello in cui ha esordito come figura di secondo piano, rimane pur sempre un cinema intellettualistico.

Sembra che in questi primi film ci sia, da una parte la volontà di conquistare un mestiere e di saggiare i mezzi espressivi del cinema, dall'altra una certa ironia e quasi una sfiducia che si riversa sul mestiere stesso: ironia e sfiducia tipiche — almeno agli inizi — degli intellettuali che esordiscono nel cinematografo. I film da Clair prodotti in quest'aria ironica e sfiduciata, altro non erano se non aridi e schematici elenchi dei mezzi espressivi cinematografici: ma questo nasceva, secondo noi, per un canto dal bisogno di affermarsi come uomo di mestiere nell'ambiente, e per l'altro da una certa leggerezza nella considerazione di questo vano gioco.

Clair ha adottato, per soggetto del suo primo film di grande impegno e di metraggio normale (*Le chapeau de paille d'Italie*, 1927), una farsa di Labiche; questa scelta non essendo certo casuale, è indicativa della sua ormai chiara posizione: una farsaccia si nobilita attraverso i mezzi espressivi specifici del cinema. D'altra parte il comico in genere rappresenta, senza bisogno di citare Croce, il distacco, il disinteresse di fronte alla materia, e, in fondo, il modo di nascondere se pure non di evitare un personale intervento e un giudizio morale. Partito da questo bisogno di « nascondersi », e avendo dovuto scegliere un soggetto la cui commercialità fosse sicuramente comprovata, René Clair ha tuttavia con quel film manifestato ugualmente il suo talento nella creazione di indimenticabili personaggi borghesi.

È questo amore per la realtà, questo acume di osservazione che sa di essere acuta e quindi di poter valorizzare anche il puro docu-

mento, che si rivelerà sempre di più in tutti gli altri film, quello che caratterizza l'arte di Clair. Che nei suoi primi film d'avanguardia, egli appaia volto alla ricerca di effetti formali, allo studio del modo di ottenerli, e al calcolo dell'impressione che possono produrre indipendentemente da un qualsiasi contenuto non deve trarre in inganno: René Clair non è un formalista. I suoi film successivi sono la configurazione di un mondo morale e lo esprimono pienamente. Per quanto elegante e scanzonato egli sia, ha sempre un contenuto su cui definirsi o, almeno, esercitarsi. Anche la « comicità » che, come sappiamo da Bergson e da Croce, nasce da una posizione intellettualistica e da un automatismo, basta a chiarire tutto Clair. Quel che di preordinato, di meccanico e quasi di automatico c'è nelle sue simmetrie e nelle sue cadenze, è una posizione morale, una convinzione sociale, una visione del mondo e una presa di posizione rispetto ad esso; la quale, semmai, ha spesso il torto di non volersi esprimere o di non esprimersi dichiaratamente. Dove più chiaramente si esprime è nel *14 luglio* che è stato giudicato da alcuni il suo miglior film; proprio perchè è il film meno congegnato, quello che ha il timbro più autentico.

I film avanguardistici di René Clair sono qui considerati quindi come pura esercitazione, non escludendo, a consolazione dei loro ammiratori, il fatto che qua e là emerga la personalità dell'artista in frammenti e notazioni di reale contenuto espressivo. Ma, poichè questo contenuto espressivo non appare che saltuariamente e, nel complesso, può dirsi non esistere, si dovrebbe, per considerarli « avanguardisti », trovare delle analogie con le forme proprie di qualcuno dei movimenti d'avanguardia.

Ora, è bene evidente la distanza che separa il *Ballet mécanique* di Léger, in cui pure sono messi in opera tanti dei mezzi tipici del cinematografo (per cui doveva essere tanto ammirato da Eisenstein), da questi film brevi di Clair. Il *Ballet mécanique* è dichiaratamente fatto da un pittore cubista: ci sono inquadrature che possono sembrare quadri di Léger, di Braque, di Albert Glaizes o di Metzinger e c'è, infine, la scomposizione del pupazzetto di Charlot in piani e la disposizione di essi su di un unico piano, che è una specie di *a b c* del cubismo. Altrettanto lontano da questi primi film di René Clair, è l'*Étoile de mer* di Man Ray, che è un film tendente a un valore storico e più propriamente impressionistico: anche se il grande fotografo si sia definito dadaista e anche se il film in qualche immagine particolare

e forse anche nel suo complesso può sembrare una manifestazione di subcosciente, del genere di quella manifestazione predicata dai surrealisti. Tutt'al più i primi film di René Clair potrebbero dirsi dadaisti per quella specie di nichilismo che li caratterizza, ma sarebbe anche questa una definizione imprecisa, perchè nel dadaismo è sempre implicito un certo infantilismo e primitivismo.

D'altro canto René Clair non potrebbe essere logicamente avvicinato a quelle tendenze che superano l'avanguardismo propriamente detto e che, all'ingrosso, potrebbero essere caratterizzate con i nomi di Joyce e di Proust, proprio perchè — coerentemente alla più classica tradizione francese — Clair è un creatore di *caractères*: i suoi personaggi sono addirittura maschere e mai, nemmeno occasionalmente, accennano alla varietà di piani psicologici dei protagonisti della più recente narrativa europea ed americana.

2. — Il mondo di Clair

Chi conosce i film di Clair avrà fatto una semplice e ovvia constatazione: che in nessuno di essi mai affiora un motivo tragico. Là dove c'è un fatto drammatico esso non è raccontato con i mezzi espressivi che comunemente ne esauriscono le speciali condizioni emotive della « drammaticità »: la morte della madre di Annabella, ad esempio, in *Per le vie di Parigi*, è trasferita sul piano dei fatti patetici. E i toni patetici non sono infrequenti: basti per tutti il momento in cui dal polso di Machard in *À nous la liberté* goccia il sangue che rievoca l'incidente della prigione: rievocazione e conseguente commozione ottenute con una simmetria di gesto e con il ritorno del motivo musicale. Il patetico tocca solo i personaggi che sono cari all'Autore, e anche loro con sensibile parsimonia.

Il ridicolo, invece, tipico dei personaggi cattivi, odiosi, non lascia immuni neanche i simpatici. È solo una questione di gradi: i « buoni » infatti sono blandamente ironizzati con comprensione, indulgenza e cordialità verso le loro debolezze: debolezze che appaiono per lo più inevitabili e inerenti alla qualità positiva fondamentale che li rende simpatici all'Autore e al pubblico. Ad esempio il protagonista di *14 luglio* è un ragazzo istintivo e semplice e sono proprio queste sue qualità che lo portano a traviare.

René Clair non capovolge mai i valori della morale tradizionale: e non è neanche originalissimo il fatto di ornare di tante virtù solamente gli umili: essere poveri per René Clair significa anche essere disinteressati, essere semplici, essere generosi, essere istintivi, amare i fiori, gli uccelli, la campagna e la libertà. Sono tante virtù tradizionali che senza il lieve pimento della blanda ironia che ne accompagna la rappresentazione, facilmente apparirebbero qualità retoriche.

Ma la nota fondamentale di René Clair è d'essere un osservatore fulmineo: le sue notazioni psicologiche sono così sottili che non fanno risaltare troppo evidentemente lo schematismo costruttivo in cui sono condizionati personaggi. I *vilains* e gli antipatici sono ridicolizzati con una così giusta visione, con tanta evidenza dei loro aspetti caratteristici che il critico apprezzamento di essi fa quasi sembrare che l'Autore, se pure non li assolva, li guardi almeno con una dichiarata indulgenza. Si potrebbe sentir ripugnanza di fronte al riccone che va ad ubbriacarsi nei locali notturni e, armato di rivoltelle, distribuisce biglietti da mille; tuttavia una cretineria costituzionale è così trasparente da quel viso di milionario ben educato che quasi si sospetterebbe nell'Autore una volontà di assolverlo o, per lo meno, di concedergli l'attenuante della semi infermità mentale. Così il barbuto padre di famiglia potrebbe apparire esecrabile nella maschera di dignità piccolo borghese con cui cammina impettito per via e meschine e sporche le intenzioni con cui guarda la piccola Annabella; ma dietro quegli sguardi c'è tanta materiale e morale miseria, un così grande sacrificio alla propria parte di vita non saputa vivere, da indurci quasi a pensare che egli non abbia potuto viverla, e che sia da assolversi per totale infermità di mente.

E il sorvegliante di *À nous la liberté* coi suoi baffi alla Guglielmo II è così piccolo quando si mette davanti alla porta del Presidente della fabbrica e guarda il padrone con occhi così assolutamente e servilmente canini, che quasi non si riesce a rimproverargli il suo essere *cane* con gli operai. Chi rimprovera a un cane di essere cane? E potrebbe forse la moglie di Cordy vestire diversamente da come veste, avere degli amici diversi, non avere un amante? Certo non potrebbe.

In sostanza, tutto René Clair — se un vero artista come lui potesse essere costretto in una formula — sta da un lato in questa comprensiva e cordiale umanità che inclinerebbe volentieri a mettere su uno

stesso piano di indulgenza ogni creatura umana e dall'altro nella intelligenza troppo raffinata che glielo vieta.

Questa indulgenza sbocca in uno scetticismo di buon senso popolare: — il mondo è sempre andato così — nè potrà mai cambiare, come si vede benissimo in *À nous la liberté* nell'ironia dei *soli dell'avvenire* alla Wells, in cui le fabbriche producono da sole mentre gli operai ballano e fanno scampagnate. Quanto diverso dalla visione di un'umanità conciliata nello stupendo sogno del *Kid* di Charlot, popolato di angioli e di angiolesse e in cui diventano cherubini anche i poliziotti! La differenza tra Clair e Charlot è che quest'ultimo è un vero anarchico, profondamente corrosivo delle basi della società capitalistica, mentre il primo è un anarchico intellettuale. In comune essi hanno una spiccata *forma mentis*, l'individualistica; a conferma di questo sta il fatto che si saccheggiano vicendevolmente le trovate o, meglio, non se le saccheggiano ma questa base comune gliele fa con tanta prontezza riscoprire o assimilare.

Qualcuno sarà tentato di sostenere che la differenza sta nel fatto che René Clair è francese e la parentela tra Clair e Charlot può sembrare meno stretta che quella tra Clair e Max Linder, come si può vedere soprattutto nel *Cappello di paglia*.

Max Linder infatti, con il suo naso all'insù, con i suoi baffetti, la sua aria francesissima, è scettico e leggero, e, di fronte alla smorfia del sorriso di Charlot, resta nella nostra memoria come il sorridente Max Linder. Ma non si deve dare troppo valore a questa distinzione costruita sulla base della nazionalità.

In arte, francese non vuol dir niente in quanto l'arte non si misura nè si racchiude in termini geografici: non sarebbe, ad esempio, altrettanto francese — e proprio nella strada maestra della tradizione francese — la volitività melanconica che siamo soliti chiamare corneilliana — o anche solo francese — quando ci capiti d'incontrarla?

Così, con più chiare parole, se dietro René Clair possiamo, per cordialità ammirativa, vedere addirittura l'ombra tutelare di Montaigne, dietro il certamente non meno comprensivo e tanto più profondo Renoir quella di Corneille.

Ora, lo scetticismo di Clair è quello che gli fa accettare le convenzioni del cinematografo verso il quale, come mezzo espressivo, egli regge il suo comportamento in quella posizione scettica, di cui abbiamo già tentato una descrizione, parlando del suo cosiddetto avanguardismo.

Abbiamo visto come nel René Clair più profondamente artista e meno programmatico, i buoni e i cattivi siano avvolti da uno stesso alone di bonaria critica e indulgente simpatia.

Questo mondo tipicamente francese e parigino — che l'Autore mostra di conoscere così perfettamente e col quale simpatizza in modo così palese, anche laddove programmaticamente sembra voler condannare — non si configurerebbe quindi in due schiere distinte ed opposte se la necessità della narrazione di quel conflitto chiaro e definito che si esercita nei fenomeni non glielo imponesse: da una parte i disinteressati, dall'altra i calcolatori, dall'una gli istintivi, dall'altra i complicati, dall'una i malvestiti eleganti, dall'altra i riccamente vestiti cafoni, e, in sostanza, come in ogni film che possa aver successo e piacere ai produttori e al pubblico, da una parte i buoni e dall'altra i cattivi.

Nessuna tipicità o originalità di concezioni, ma l'accettazione, sia pure con una strizzatina d'occhio allo spettatore, di un conflitto anche comune e normale o letterario; nessuna grande idea da proclamare o difendere se non quel nudo e puro ideale di libertà che è insopprimibile in tutti gli uomini.

Questa semplicità, questa purezza di intenzioni, questa mancanza di un « doppio fondo » — nonostante il così palese intellettualismo — questo mordente ironico che non arriva mai all'osso, questa programmaticità così evidentemente programmatica, questa elusività di fronte alle impostazioni problematiche e agli approfondimenti psicologici, sono, in sostanza, il tono *bon enfant* di René Clair; ed è questo, probabilmente, il più forte motivo del suo fascino.

Parigino, per lui si possono usare i termini che più frequentemente ricorrono nella conversazione parigina: *chic, charmant, tordant* e — quando l'ha combinata più grossa — *épatant.*

Anarchico intellettuale qual'è, non rischia di poter essere giudicato per il contenuto morale, il quale è leggero, di tenue consistenza ideologica e, nel peggiore dei casi, tutto di superficie. Oserei anche supporre, a un certo momento, che appunto in quest'urto tra la sua condizione di anarchia intellettuale, e al tempo medesimo, di infaticabile e spietato buon senso (la superficialità apparente dei suoi contenuti morali o moralistici può ben essere definita « buon senso »), risieda una delle ragioni concrete del suo umorismo, quale comunemente è risentito dallo spettatore meno accanito nell'indagine, meno esperto.

Vivo e vegeto qual'è e speriamo che sia ancora per lungo tempo, sarà certamente molto interessante vedere con quali nuovi occhi Clair saprà guardare il vecchio mondo che crolla e il nuovo che sorge. Qualche titolo che è stato annunziato ci riempie di curiosità e di aspettativa. Ma quand'anche in queste sue nuove produzioni il suo talento naturale lo portasse ad ignorare i problemi urgenti dell'ora o glieli facesse risolvere in maniera inaccettabile, l'umanità dovrebbe essergli sempre grata e ammirarlo per quello che è: creatore e padrone dei propri mezzi espressivi.

3. — La tecnica di René Clair

Gli ammiratori di Clair si dividono in due categorie: quelli che considerano *Il milione* il migliore dei suoi film, e quelli invece che ritengono esserlo *14 luglio.* Evidentemente il giudizio può oscillare fra i due termini di confronto. Ma, ad una indagine più matura o almeno più riflessiva, non appare molto decisiva una possibilità di scelta tra l'uno e l'altro dei film: essi si affermano invece così nettamente discosti e così sostanzialmente diversi, da far ritenere che ogni paragone o preferenza non superi i risultati di una superficiale attività del gusto. I due film infatti, oltre che diversi per la speciale mozione spirituale che li informa, appaiono subito di una diversa consistenza tecnica. Da quanto abbiamo sopra detto risulta chiaro che essi sono due prodotti di due strati diversi della fantasia di René Clair: una che potremmo chiamare — con un termine proprio alla fisiologia — « corticale » (quella che produce il *Milione*), e l'altra più istintiva e sotterranea (che ci dà *14 luglio*). La creatività del primo film è vigilata da una costante e sveglia coscienza critica, nell'altro l'espressione confina quasi con l'effusione sentimentale. Per quanto sbrigliato, sbarazzino e liberissimo appaia *Il Milione,* non v'è dubbio — per chi ci rifletta — che questa grande facilità e libertà sono frutti di una costruzione faticosa, controllata, cosciente. E, per quanto *14 luglio* appaia meno facile e, allo spettatore quotidiano, magari un po' stanco e laborioso, pure esso è frutto di una libera e incontrollata attività. Tanto è vero — una volta di più — che in arte la naturalezza è una conquista faticosa.

Perfino il più sprovveduto cineasta potrà dire che *Il milione* è un prodigio di montaggio e anche le servette e i soldatini, che sono il pubblico dal giudizio più immediato, diranno che *14 luglio* è bello e noioso.

È proprio dunque di René Clair una a suo modo perfetta tecnica di montaggio: ma se guardiamo più da vicino, ci accorgeremo che questo montaggio non ha niente a che fare con il montaggio di un Dupont o col montaggio dei russi. È piuttosto un montaggio preveduto a tavolino, in sede di sceneggiatura, volto a disporre la materia e a coordinarla attorno ad una serie di effetti e con una progressività studiata e calcolata per lo più contenutisticamente. Più che « pezzi brevi » e « pezzi lunghi » questo regista — che qualcuno ha scambiato per un rigido formalista — adopera, per le sue previsioni di montaggio, i mezzi e i termini dell'aspettativa, tensione e sorpresa: volto, dunque, sempre alla previsione non tanto della struttura formale o figurativa del film, quanto alle reazioni che la visione del film stesso può provocare nel pubblico. Artificio? Si pensi che nel gergo cinematografico si chiamano « scaricatrappole » questi artifizi e che il più comune di essi è quello di un oggetto — nel caso, il biglietto della lotteria — che passa da una mano all'altra. È il motivo per cui — per ridicole che possano sembrare queste affermazioni — il « Ventaglio » di Goldoni sembra più cinematografabile de « Il bugiardo » o — poniamo — del « Campielo ».

Una riprova di questa attenzione di Clair per la struttura narrativa del film — scaletta, trattamento, sceneggiatura o, se preferite, montaggio degli episodi e delle scene — sta nel fatto che i pochissimi scritti di estetica cinematografica, il migliore e il più conosciuto è quello sul « Ritmo » (1). Altra prova esterna di questa attenzione ci sembra quella per cui l'edizione della sceneggiatura de *Il fantasma galante*, fatta da S. Margrave, porta l'indicazione della lunghezza di ciascuna inquadratura fino al fotogramma (1).

---

(1) In *Cahier du Cinéma*, 1925; e, in ital., in *Problemi del film*, « Bianco e Nero », 1939.

(1) Nell'edizione originale del volume del Margrave (« *Successful film writing* », London, Methuen, 1936) la lunghezza di ciascuna inquadratura è data in piedi e in fotogrammi. Nella edizione italiana la traduttrice, mentre ha ridotti i piedi in metri e frazioni di metro, non ha ridotto in unità di misura decimali la lunghezza dei fotogrammi. Sicchè si possono vedere queste curiose indicazioni: « 3 m. 952 mill. 10 fot. ». Chi volesse servirsi di tali cifre dovrà quindi aggiungere al metraggio indicato la lunghezza dei fotogrammi.

Desta, ad ogni modo, un senso di divertente sorpresa il fatto che un direttore di produzione, prefatore del volume, mentre dichiara esplicitamente la grande utilità di tali indicazioni, non ne abbia avvertito l'errore.

Non si può schematizzare, ma, volendo tentare di farlo, il procedimento narrativo di Clair ha precedenti in altre forme di spettacolo e soprattutto nel *vaudeville*. E, se dal montaggio narrativo passiamo al montaggio in senso strettissimo alla sua eccezione tecnica, cioè dal montaggio delle scene al montaggio delle inquadrature, e nella previsione, dal trattamento alla sceneggiatura, ci accorgeremo che i ritmi, le sospensioni, le cesure e le cadenze, gli attacchi e i passaggi, che ne costituiscono i problemi, non sono dati tanto dal variare delle posizioni di macchina e dall'alternarsi dei piani e dalla tendenza di un fotogramma a completarsi costruttivamente nel successivo di diverso piano, quanto da un perfetto ritmo del movimento interno del fotogramma, e, principalmente, dalla recitazione.

È frequentissimo in quasi tutti i film di Clair che gli attori concludano una scena con una marcia o con un balletto più o meno accompagnati da canti, da cori o da musiche. E, ove anche questo non avvenga, il movimento dei personaggi sullo schermo è sempre retto da un « tempo » controllato fino alla frazione di secondo. È questo il sugo della lezione del *cabaret*, del *musichall* e, soprattutto, del Circo Medrano.

La formula di René Clair « corticale » è questa: prima il bicchiere, poi il vino, prima lo schema e poi il contenuto che prende la forma di questo schema senza schiantarlo. Scoperto l'acceleratore, il rallentatore, la marcia indietro e la fotografia fissa — le « meravigliose truccherie » del 1913 di d'Annunzio o, ancora prima e più direttamente, del 1902 di Georges Méliès — si tratta di vedere che cosa può essere detto con questo linguaggio. Nessuno crederà che si sia pensato alla situazione dell'arringa del giovane avvocato dei « Due timidi » (1) e che dalla situazione sia nata la necessità di impiegare quei mezzi; ma la situazione è stata inventata o adattata in funzione di quei mezzi stessi.

---

(1) Un giovane avvocatino difende un cliente accusato di maltrattamenti alla moglie. La descrizione che l'avvocato fa della gentilezza e delle affettuosità del suo cliente verso la moglie viene materializzata: si vede cioè l'accusato entrare nella stanza, porgere dei fiori alla moglie, inginocchiarlesi accanto, ecc. L'avvocato — che è alla sua prima difesa — a un certo punto perde il filo del discorso, si arresta, e poi ricomincia da capo la narrazione, parlando più in fretta di prima. L'arresto della narrazione e la ripetizione sono dati con effetto di « fotografia fissa », di « marcia indietro » e di ripetizione di tutta la scena con l'acceleratore.

Il ritmo dei movimenti dei personaggi non è l'ultimo motivo per cui gli attori di Clair appaiono grandi attori, anche se in successivi film non hanno mantenuto quanto sembravano promettere. Nuova prova della origine *variété*-circo equestre della concezione dello spettacolo cinematografico René Clair, è il fatto che il suo congeniale *pendant* americano, Charlot, che, come è noto, proviene proprio direttamente dal circo, e che impiega una analoga maniera ritmica nella recitazione dei suoi attori, li fa, come René Clair, sembrare grandi interpreti mentre poi, esclusi quelli della truppa di Mak Sennet, scompaiono e non se ne sa più nulla. Che cosa ne è di Giorgia della *Febbre dell'oro?*

Oltre a questo schema del movimento, c'è la schematizzazione dell'aspetto fisico del personaggio: la portiera, il papà borghese, il sorvegliante, l'autista, le comari, il vecchietto con la barba, sono una collezione di felicissime macchiette che spesso ritornano passando da un film all'altro. In questo ritorno si può vedere un'applicazione delle teorie di Bergson per cui dalla ripetizione e quindi dall'intesa delle intelligenze d'autore e pubblico scaturisce il comico.

Del resto che René Clair abbia subito un influsso attivo da Bergson risulta anche dal fatto che egli, essendo un artista di rigorosa coscienza che attua i suoi mezzi valutandone preventivamente l'efficacia espressiva sul pubblico, ed essendo in sostanza portato a confezionare — diciamo pure — i suoi film, salvo a riuscirgli poi questi film quelle opere d'arte che nella loro totalità o in parte, gli riescono, abbia creato certe situazioni comiche automaticizzando i movimenti dei personaggi e trasformandoli su un altro piano formalmente analogico. Nella conferenza di *À nous la liberté* le corse degli uomini in tuba e dei poliziotti prendono l'aspetto di una quadriglia, la lotta per impossessarsi della giacca contenente il biglietto della lotteria vincente diviene ne *Il milione* una *mélée* di rugby.

E, per finire intorno alla recitazione degli attori di Clair, bisognerà notare come i personaggi più approfonditi che vivono una vicenda più complessa — primi tra questi i protagonisti, naturalmente — hanno una grande precisione nelle espressioni, senza che mai si senta lo sforzo della recitazione, il che sta a testimoniare la finezza delle analisi psicologiche dell'Autore.

René Clair, insomma, possiede la sua tecnica così a fondo da non rivelarla, non tradirla, non farla avvertire mai. Nel miglior film questa

tecnica può mettersi tranquillamente a servizio di quello che l'Autore vuol dire e l'esprime benissimo, senza sforzi. Cioè, in sostanza, c'è prima quello che si vuole dire, e, come conseguenza, l'impiego di questa tecnica.

Concludendo, il merito straordinario di René Clair consiste nell'avere allargato enormemente il campo dei contenuti e dei soggetti cinematografici, di averci fatto sentire certe atmosfere, di aver presentati aspetti inediti di Parigi, e, alla fine, di aver mostrato che il cinema può affrontare temi e soggetti più vasti, ricchi e profondi che non siano quelli del romanzo domenicale o popolare che gli sono consueti in tutto il mondo.

La sua tecnica non costituisce un arricchimento dei mezzi espressivi del cinema, non ne scopre di nuovi e non progredisce. Ma, per essere così profondamente posseduta e così sagacemente impiegata, appare — pur nelle sue probabilmente coscienti limitazioni — adeguata e perfetta.

René Clair è dei pochi per i quali il cinema può essere considerato un'arte.

ANTONIO PIETRANGELI

Nota

Taluni critici cinematografici, tra cui Fabrizio Sarazani, hanno mosso appunti sfavorevoli alle scenografie realizzate dall'architetto Guido Fiorini per il film Via delle Cinque Lune.

Premesso che Via delle Cinque Lune *avrebbe dovuto girarsi durante la stagione estiva, la scenografia della strada fu progettata per essere costruita all'esterno. Avrebbe dovuto riprodursi esattamente. L'arch. A. Foschini (ideatore dell'attuale sistemazione), il Governatore di Roma, l'I.N.A. fornirono gentilmente tutti i documenti grafici e fotografici ed, in base a tali dati, l'arch. Fiorini redasse un grandioso progetto di ricostruzione con sfondo di Piazza Navona, all'aria aperta su cielo vero.*

Ma vicende sopraggiunte fecero rimettere la ripresa del film alla stagione invernale, durante la quale non è possibile realizzare costruzioni in esterno. Venne promesso tuttavia il Teatro n. 5 (che è il più grande di Cinecittà) a fine di realizzare per lo meno sfondi artificiali con fondali fotografici. In base a tale situazione il progetto primitivo fu convenientemente ridotto in questa nuova redazione, pur senza modificarlo sostanzialmente.

Ma anche il n. 5 ad un certo momento venne negato e non fu possibile disporre che del solo Teatro del Centro Sperimentale per realizzare tutto il film. Fu allora che il regista pensò ad una soluzione totalmente diversa, ossia di realizzare una via inesistente, ma talmente sugosa di elementi caratteristici da costituire, per così dire, la quintessenza della vecchia Roma. Tale idea era tanto più seducente in quanto che la Via delle Cinque Lune si presentava in un modo alquanto banale. Ad eccezione del palazzotto che è chiamato del Bramante, e che invece è del

Peruzzi, e di una casa seicentesca all'angolo con via dei Calderari, l'insieme è molto sbiadito e privo di risorse fotografiche per il suo andamento rettilineo. Ho sempre sostenuto la tesi che la scenografia cinematografica debba essere sempre frutto d'invenzione nelle masse e rivestita di elementi realistici (vedi articolo su « Bianco e Nero » n. 7, A. XIX).

La strada fu divisa (per ragioni di dimensioni del teatro) in due parti da costruirsi in due tempi: una parte con il montino e l'osteria, l'arco e la via trasversale; un'altra parte con il cortile della Teta e la scala. Nella strada sono stati riprodotti esattamente *i seguenti motivi architettonici della vecchia Roma tratti da rilievi e da fotografie:*

— archetto fra due case in piazza S. Nicolò a Cesarini; Arco del Monte in Via dei Pettinari; Oratorio della Confraternita dei pescivendoli in Via del Teatro di Marcello (è la porta d'ingresso del laboratorio delle Monache); Portone della Sacrestia di S. Lorenzo in Lucina e portone in Via Alessandrina del Conservatorio di S. Eufemia (dalla fusione di questi due elementi è stato ricavato l'altarino a cancello di fronte al portone della Teta); una casa di Via dell'Olmata per il suo caratteristico portone del migliore barocchetto è stata riprodotta senza modifiche quale ingresso del montino; un'altra casa di Via delle Coppelle è stata trovata adatta per il suo romanissimo portaletto per uno sfondo; sotto l'arco si possono vedere una casa di Via della Lungaretta ed una di Via Giulia (n. 143-144); l'edicola fra le due colonne è esattamente quella della cantonata in Via della Sapienza; la porta della scuderia del sor Romolo è quella di una vecchia casa sulla Via Flaminia ora demolita; la fontanella nel cortile della Teta è la stessa che stava in un cortile di Via Ripetta.

Di più:

nel giardino della formatoria si può vedere la recinzione della Villa Carpegna alla Madonna del Riposo; le finestre di quello strano frontone decorativo degli Orti Farnesiani in Via dei Cerchi; una fontana di Villa Albani ed i due gnomi con la mostra di porta sono esattissimamente quelli della porta dell'Alchimista di piazza Vittorio. L'interno della formatoria, ricavato in una vecchia cappella borrominiana, è composto con elementi tratti da S. Carlino alle Quattro Fontane.

E si può seguitare:

L'appartamento della Teta è ricavato in una di quelle altane che solo si trovano a Roma e dalle ampie finestre entra nella

casa una visione di tetti con il campanile di S. Maria dell'Anima, la Cupola di S. Agnese a Piazza Navona ecc. con un tale realismo che è impossibile fare di meglio. La scala è una delle tipiche « scale ad anima » della vecchia Roma resa filmabile con la trovata degli archetti e con quel ponticello così romano e così vertiginoso che rende possibile l'azione finale.

Nel laboratorio delle Monache il piccolo monumento del Cardinale è quello di Cesare Baronio che si può vedere nell'Oratorio di S. Filippo Neri e le griglie sono su disegno del Borromini.

Ma non è tutto.

Sono state scandagliate, esaminate, vagliate, ponderate e scelte tutte le stampe del Pinelli, del Thomas ecc. Queste stampe hanno dato lo spunto non solo al regista per l'azione, ma anche all'architetto per le costruzioni. Così per l'Osteria al Verano è stata riprodotta una delle più belle stampe del Thomas e la casa della serenata è quella di Meo Patacca disegnata dal Pinelli.

Vedi, dunque, Fabrizio, è un lungo e difficile lavoro. Un lavoro di fede, di costanza e di delicatezza. Nulla fu fatto a caso, alla carlona.

Queste architetture umili parlano sommessamente, non declamano enfaticamente come le monumentali Chiese barocche. La loro voce non può essere raccolta che da chi ha penetrato veramente lo spirito di Roma. È per tale ragione che il signor Frateili scrive nella Tribuna: *« Non c'è una piazza, un palazzo, una Chiesa che faccia dire: questa è Roma e non un'altra città! ». È proprio così: non c'è un palazzo, non c'è una piazza, non c'è una Chiesa. Il regista e lo scenografo sono stati perfettamente d'accordo nell'evitare tutto questo. Il palazzetto Peruzziano dell'antica Via delle Cinque Lune è sembrato loro già troppo « palazzo » e per questo è stato abolito anch'esso. È questa castigatezza, è questa umiltà, è questa mancanza di vistosità che voi prendete per banalità. Roma non è solo nella fontana del Bernini, in S. Agnese del Borromini, in tutte queste cose bellissime che enumeri nel tuo articolo, che ogni persona mediocremente colta conosce e che si leggono in ogni modestissima guida, ma anche in tutta un'architettura saporitissima, ma così poco appariscente che sfugge agli occhi di chi non ha l'abitudine di osservarla.*

Si dice che i romani non conoscano Roma. Si comincia a credere che sia proprio vero.

NOTA

In un'altra sua critica precedente, a proposito del film Oltre l'amore, *Fabrizio Sarazani affermava in sostanza che lo scenografo Guido Fiorini non conosce i palazzi patrizi romani perchè sia l'interno di casa Vannini, che la biblioteca di casa Sabelli non avevano nulla di romano. Cosa che sorprese assai, perchè, essendo stati riprodotti in tale biblioteca gli elementi di quella famosa del Borromini all'Oratorio dei Filippini, nella galleria di casa Vannini il notissimo portico pure del Borromini del Palazzo Carpegna alla Stamperia e nel salone il grande camino del palazzo Barberini, se un appunto poteva esser fatto, questo doveva essere semmai di aver utilizzato elementi troppo noti!*

GUIDO FIORINI

Presentazione postuma di un classico

Precisazione sul periodo: classicismo del film

Per ragioni talora diverse e lontane, ma pur sempre legate all'unico riferimento estetico d'una coordinazione interiore di elementi impegnati, il cinema italiano nell'« annata felice » 1940-41 ha realizzato un blocco di opere notevoli, le quali non presentano neppure forti e particolari squilibri qualitativi nel raffronto, in quanto sono quasi tutte espressione massima delle possibilità d'uno specifico clima di produzione di tecnica e di collaborazione. Film come l'*Alcàzar*, *La peccatrice*, *Una romantica avventura*, *Un'avventura di Salvator Rosa*, il *Don Pasquale*, *Addio giovinezza*, e qualche altro, rappresentano un raggiungimento, e un conseguente parallelo esaurimento, dei limiti ammissibili alle possibilità dei singoli autori, almeno nell'ambito di quella che può ritenersi la loro intrinseca personalità rivelata dalle precedenti esperienze; esperienze che in forma rassodata e compatta sono state raccolte solo in questi lavori citati, poichè in quelli immediatamente precedenti non era stata mai raggiunta una compiuta unità stilistica, essendo più che altro possibile notare e scegliere, con accorgimento interessato, elementi particolari, sparse situazioni adeguatamente esplicate, ed effetti singoli che difficilmente si amalgamavano nel complessivo incedere dell'opera. Parimenti, dopo *Una romantica avventura*, Camerini ha dovuto rinunciare alle sue doti più originali per seguire assai da vicino la narrazione letteraria dei *Promessi sposi*: ogni impegno personale di trasfigurazione è per necessità lontano, in un lavoro di pedissequa riduzione e di didascalismo oleografico. Si nota nei *Promessi sposi* qualche tentativo di giuocare il dramma più individualisticamente, nelle scene della rivolta, della peste e della processione; ma

rimangono « scene » queste, e non si tramutano in sequenze filmiche, sia perchè il regista non riesce a superare e a dimenticare la sua dimessa vena interiore e raccolta, sia perchè le figure di Manzoni non giungono a scrollarsi di dosso le formidabili imposizioni letterarie e retoriche, come invece avevano fatto i personaggi del testo di Thomas Hardy.

Anche riguardo al linguaggio del film, all'uso della illuminazione, dei dettagli e del sonoro, *Una romantica avventura* riassumeva idealmente il precedente mondo cameriniano, esaurendolo, o per lo meno ne esprimeva la evidente trasposizione sopra un piano di più libera e poetica fantasia: la rinuncia all'analisi del mondo piccolo-borghese stava ad indicare non sappiamo se un orientamento nuovo od una deviazione di tendenza: ad ogni modo, nei suoi termini palesi e palpabili, rappresentava un raggiungimento unitario di stile.

Così, dopo *Un'avventura di Salvator Rosa*, Blasetti è sceso all'affastellato, sovraccarico, aggrovigliato racconto della *Corona di ferro*, accogliendo elementi disparati e talvolta ostili, cercando di immettere in un film di normali proporzioni una materia prolungantesi oltre le barriere consuete d'uno spettacolo armonicamente composto. E non è, codesta, questione di durata temporale, quanto di precisazione di tipi, situazioni, simboli ed intendimenti: per cui dal lieve e lineare scorrere del *Salvator Rosa*, si passa ad un confondersi di motivi e di temi diluiti e liberi, e non accentrati su un piano di costruzione riflessa. Dopo il succoso *Don Pasquale*, Mastrocinque è sceso alla povertà sintattica dei *Mariti*, dov'ha dimenticato il contributo di fantasia visiva ch'era la risultante peculiare del precedente ottimo racconto. Nell'ultimo film gli è sì riuscito d'esprimere un particolare mondo — neppur particolarmente torelliano —, ma non gli è riuscito di gettarvi sopra il tono d'una sua specifica considerazione concettuale, carica di ulteriori possibili sviluppi: e ciò, non per insufficienza contenutistica, ma per mancanza di coesione da parte dei singoli ingredienti collaborativi.

Sulla traccia estetica del discorso impostato, ogni considerazione critica sui lavori citati impone di tener presente che, se i registi in questione vi hanno raggiunto un limite, questo è unicamente collegato alla loro personalità quale si è venuta sviluppando fino a quelle opere, nel senso che appare improbabile che le future mosse evolutive possano comunque superare tale limite. Limite, però, che rappresenta una barriera di raggiunto linguaggio, di correttezza grammaticale e sintattica per lo più; ma mai di stile esaurito, di racconto valido attraverso for-

mule o intuizioni strettamente estetiche, riferite al classicismo filmico. Infatti per quanto levigati, studiati, raccolti, per quanto rivelanti a volte bagliori di vivissima luce, come la sequenza del caffè nella *Peccatrice*, o quella della fucilazione del capitano franchista in Genina (tuttavia riconducibile a Sternberg), questi film non possono pretendere una attribuzione al mondo classico: ne sono forse una efficace introduzione. Unico film classico in senso ben definito è invece *Uomini sul fondo*, l'opera che è giunta quasi inaspettata dopo un lunghissimo periodo di attesa, ma certo preparata in un clima di favore. Se ad essa non vogliamo togliere l'evidente carattere di eccezionalità, riteniamo tuttavia importante osservare che l'arte non produce mai i fenomeni dei quali pare talvolta compiacersi la natura, ma richiede sempre un lungo e piuttosto serio lavorio di preparazione spirituale: quella preparazione che s'è da noi realizzata anche nel campo cinematografico, se dopo notevoli lavori che hanno fatto pensare e credere in « motivi di rinascita », un'opera come questa è giunta a indicare con sicurezza il cammino del cinema italiano.

Nota sul documentario

Il cammino del cinema italiano è stato per lunghi anni lento, asmatico. Forse, sulla tardiva formazione d'uno stile unitario e originale deve avere influito parecchio la mancanza di un fervido esercizio nel campo del documentario, praticato dalla quasi totalità dei cineasti operanti. Ciò resta dimostrato anche, e specialmente, dalle eccezioni che pur si sono verificate: quella di Blasetti ad esempio, regista che dai primi anni della sua carriera si rivolse a quella rielaborazione lirica dei vari aspetti della realtà, costituente la caratteristica più spiccata del documentario inteso come arte; e che proprio dal documentario trasse gli elementi narrativi che poi sarebbero giunti alla sintesi estetica del *Salvator Rosa*. Eppure, ancora oggi, c'è da noi tanta ritrosia, tanta diffidenza nei riguardi del documentario. Si crede che documentario voglia quasi significare qualcosa di anti-artistico, di meno artistico: d'un film si dice spesso che è bello, *ma* che è « un documentario ». E il cinema è l'arte che più d'ogni altra appare impregnata di realtà documentaristica; e perfino nelle opere che più sembrano attingere all'irreale, previa necessaria trasfigurazione — vedi le definizioni di Grierson, di Rotha — l'arte è raggiunta attraverso dati costantemente reali.

E poi, fra l'altro: si è proprio sicuri che il nostro *Uomini sul fondo* rappresenti quel tipo di « documentario » quale intendono le persone che non ancora sanno distinguere tra questo vocabolo e il vocabolo « documento »? A nostro parere, è assurdo parlare di documentario in quel senso, quando il film è stato girato sulle tracce di un'accurata e rigorosa sceneggiatura; quando tutte le sue azioni sono state studiate, predisposte prima, e realizzate poi; quando infine nulla di attualistico è in esso, nulla di contingente e legato alla cronaca.

Perchè due sono i tipi fondamentali di documentario: il documentario attualistico, o « documentario montato », e il documentario lirico. Nel primo caso il montaggio, valore-base dell'estetica cinematografica, è congegnato a posteriori; nel secondo invece, il montaggio è previsto e calcolato a priori, risolto già nella intuizione cinematica del realizzatore.

Il passaggio dal primo tipo al secondo avviene quasi impercettibilmente quando, per esempio, un ritmo serrato, sostenuto magari da un suggestivo commento sonoro, fa in modo che la narrazione fluisca non già episodica o frammentaria, ma sotto una interiore veste di possibilità di giudizio, di commento immediato da parte dello spettatore; quando non di cronaca è l'essenza di un determinato brano, ma di rielaborazione poetica di una vicenda scrutata e analizzata nelle sue particolarità più vitali; quando, infine, un'idea essenziale sta alle fondamenta del lavoro, solidissima, e mai turgidamente s'estrinseca in atti d'ampollosa retorica, ma richiama costantemente a sè tutti i valori ideologici ed etici, subordinandoli a quelli realistici ed oggettivi e, quindi, a quelli squisitamente estetici. Allora un rigore di sviluppi ne deriva, una inevitabilità di successioni ritmiche, una logicità di composizione, che difficilmente si sarebbero rivelati nell'ambito delle leggi d'un semplice « descrittivismo » filmico.

Un ottimo esempio di tale stilistica limpidità portava un documentario tedesco, quello conclusivo sulla campagna di Francia (*Vittoria ad occidente*): alcuni soldati entrano in una cattedrale, uno di essi siede all'organo e suona, un motivo di fiamme crepitanti astrattamente si muta in uno scintillio d'acque primaverili al sole, la ragazza amata è al lavoro, nella casa i vecchi genitori sono intenti alle domestiche attività artigiane. Poichè al felice senso d'inquadrare, panoramicare e dissolvere, s'univa in quel film una maturità stilistica ch'era manifesta nella purezza degli elementi giudiziosamente selezionati, ed una

capacità d'impostare il metraggio su basi narrative, non unicamente rappresentative.

E così in diversi filmetti della « Incom ». In *Armonie di primavera* di Francisci, ad esempio, uno dei migliori in senso assoluto, una compiuta sinfonia fiorentina era solidamente impostata e risolta nell'equilibrio dei rapporti visivi intercorrenti tra musica ed ambientazione plastica. Così in qualche documentario « Luce ». In *Piloti e fanti nel deserto sirtico*, Marcellini accentuava le sue doti di chiarezza e limpidità narrativa — già conosciute attraverso un interessante lavoro sull'aviazione legionaria in Spagna —, e pur senza raggiungere i massimi modelli del genere, riusciva ad esporre con sobria cadenza la insieme lirica, tragica, eroica vita dei combattenti del fronte libico. Il motivo centrale, l'« idea essenziale », era la sabbia, l'infernale marea di sabbia che il vento solleva senza però ostacolare l'operato dei soldati: con un lunghissimo carrello condotto su un campo d'aviazione al tramonto, l'ambiente era reso, con esattezza poeticamente trasfigurata, nel turbinare incessante del pulviscolo, mentre sullo sfondo acuta e triste persisteva una nenia araba che, come il deserto, pareva non avere fine mai. In un filmetto di pochi minuti girato dalla Cinemateca dell'Ufficio Addestramento del nostro Stato Maggiore, intitolato *Il ponte n. 3* (per strade interrotte), s'è potuta notare una pura, raggiunta oggettività dell'insieme, la macchina da presa vagando come alla sbadata a cogliere il reale rendendo però l'idea di quello ch'era còlto; e un uomo c'era a guida di quella macchina, malgrado tutto, malgrado che il potere attrattivo della materia giuocasse acutamente sui riflessi artistici e documentaristici del soggetto, calamitandoli. L'uomo è attratto, avvinto dalla materia; ma non tanto ch'essa non lasci a lui la libera genialità del « punto di vista ». Perciò l'uomo crea, limitato se vogliamo, ma sezionando, giudicando, illuminando a suo intero piacimento questa limitazione.

Questo avveniva anche nel documentario *Il Covo*, di Carpignano. In esso era evidentissimo il superamento dell'attualistico e del didattico a intero favore d'una piena « liricità » d'insieme. L'autore aveva capito la necessità di variare continuamente e, se possibile, ritmicamente i punti di vista d'un medesimo ambiente: e usava panoramiche lente, carrelli pacati, inquadrature dal basso e dall'alto, tagli immediati violenti: e si affidava molto alla suggestione d'un commento sonoro piuttosto in sordina, ma presente sempre a sottolineare i passaggi e i punti

di maggiore significato. Quei pastrani appesi, ricordate, dicevano molto anche da soli, fotografati in quel modo; ma indubbiamente i rumori di sottofondo contribuivano ad accrescere la « vita », sollevando i ricordi (il vero cinema si accontenta a volte d'un semplice pastrano appeso: come in *Notti bianche di San Pietroburgo,* di Roschal e Sroeva). Era un'opera lenta, silenziosa: quasi mistica nella sua minuziosità descrittiva, ove ogni particolare era un germe di futura storia, di futura grandezza. E rapida, con un montaggio convulso di pezzi brevi, quando voleva interpretare l'audacia spavalda di un gruppo d'arditi. Non era un'opera accesa di toni, tendeva al grigio: conosceva il grigio adatto a quella rievocazione, a quel particolare ambiente. Un ambiente talmente chiuso e piccino, da parere impossibile il girarci dentro con la macchina da presa; ma càpita che anche la visione più costretta si allarghi e si espanda, quando quella macchina è nel cuore. Ora, tornando al nostro *Uomini sul fondo,* pare sia giusto chiamare il senso « narrativo », ancor più che lirico, in esso dominante, e informante di sè l'opera intera, col termine quasi spregiativo di « documentario »? Ecco, anche nel senso più nobile, anche nel senso più elevato, noi non possiamo più accettarlo, questo termine: noi, fatta eccezione per la sequenza delle navi e degli aerei che partono verso il luogo del disastro (eccezione che conferma la regola, perchè il pezzo è il meno riuscito del film, il meno coerente col resto del lavoro), noi diciamo che *Uomini sul fondo* è semplicemente un *racconto per immagini, con un metraggio basato sopra elementi essenzialmente narrativi,* e non figurativi nè spettacolari-espositivi. Quella sequenza è la meno riuscita, perchè esce dal rigorismo stilistico del complesso: unità di stile in cui si perdono e si confondono i mezzi d'espressione del cinema usati funzionalmente.

« UOMINI SUL FONDO »: RAPPORTO TRA FORMA E CONTENUTO; IL RITMO, LO STILE

Il discorso più interessante e maggiormente incisivo, forse, che si possa tenere intorno a *Uomini sul fondo,* riguarda appunto, e senza dubbio, la forma. Specialmente nell'ultimo decennio, si è troppo dimenticato quel che di vero c'era, sotto la veste paradossale, nell'affermazione di Pirandello: la forma, in arte, è tutto; e specialmente nel campo del cinema, arte che alla massima evidenza formale affida i suoi eventuali, molteplici aspetti di contenuto. Poeticamente, drammatica-

mente anche, una situazione può essere formidabile fin che si vuole; ma infallibilmente cadrà, qualora non abbia trovato la sua « unica » forma possibile d'espressione. La storia del cinema offre dimostrazioni chiarissime di tale assunto. Oggi, ad esempio, il cinema tedesco sembra risorgere sopratutto in virtù dell'influenza di quegli sceneggiatori, operatori, scenografi, che improntarono di sè la produzione artistica del dopoguerra. È impossibile negare che i film diretti da Ucicky, e i grossi film politici di decisa propaganda antinglese, basino molto la loro riuscita, ad esempio, sopra il coefficiente illuminazione: si ricordi, in *Ohm Krüger*, la presentazione del protagonista cieco, inchiodato nella immobilità più desolante, quale appare fuggevolmente ma indelebilmente nel bagliore d'un lampo di magnesio. E chi sono gli operatori? Di Steinhoff, quel Fritz Arno Wagner che fu alla camera di molti grandi film tedeschi d'ieri, dal fantomatico *Nosferatu* al Pabst di *Dreigroschenoper;* per il *Postmeister* e per *Mutterliebe*, quello Schneeberger cui Sternberg, il regista che più d'ogni altro riteneva questo elemento illuminativo capace di conferire consistenza alle proprie sgretolate sculture, affidò la ripresa dell'*Angelo azzurro*, mentre Bert Glennon l'americano crescerà poi, com'è da ritenere, a questa scuola; e così via. In *Uomini sul fondo*, appunto, quello che conta è soprattutto la risoluzione visiva dei problemi del contenuto: la scelta dell'inquadratura unica tra tutte le possibili; il subordinare continuamente gli aspetti recitativi e dell'azione al mezzo prescelto — illuminazione, montaggio, movimenti di macchina —; il comporre in seno al campo visivo analogie geometriche onde fluidamente legare due inquadrature, così ch'esse sembrino quasi « nascere l'una dall'altra », condotte come su magiche vie di affinità compositive, pittoriche e linearistiche, a creare un ritmo unico dalla scorrevolezza mai incrinata. Colpisce assai, nel film, il costante mantenersi del ritmo e della cadenza progressiva ad un prescelto e ben determinato livello distributivo delle immagini. Il taglio delle scene non comporta notevoli variazioni nel tempo: non si contrappone, in altre parole, un rapido montaggio di pezzi brevi a calme e soffermate inquadrature: a meno che un convulso affannarsi di quadri non voglia acutizzare un punto drammaticamente cruciale (scena della collisione).

Con maggiore semplicità — e non è facile nel cinema fare le cose « con semplicità » — si è qui adottato un tempo uniforme, eguale in tutte le parti del film; uno stile semplice vi domina costantemente,

quale s'addice del resto a questa semplice storia. E la parola storia è detta in quanto soggetto, in quanto « narrazione »: è una storia che con limpide immagini, che sono quelle nè altre potrebbero essere, narra con fremito contenuto e umano come un sommergibile sia affondato e come riemerso grazie al sacrificio di un giovane marinaio.

Uomini sul fondo è forse l'unico film italiano, di tutti i tempi, compatto ed omogeneo in tutte le sue parti: dove non si avvertono forti squilibri, parti maggiormente svolte o accentuate a scapito di altre, episodi che pretendano di attribuirsi un significato più esteso di quello che non sia il loro intrinseco e specifico. Dove anche il tema umano è trattato con una sobrietà esemplare: pochi tocchi, un accenno, un contrasto, a delineare e determinare un episodio anche culminante (come nella comunicazione telefonica tra la madre e il figlio); tutta l'opera è retta da questa sobrietà grande, caratteristica delle vere creazioni. Se noi dovessimo rifarci a lavori conosciuti per illustrare il valore e la fisionomia del film, noi non potremmo che citare dei classici del cinema; ma è dopotutto inutile riferirsi ad altre opere anche famose, in quanto il film possiede una profonda essenzialità stilistica propria, che non è nè quella di Flaherty nè quella di Ivens nè quella di *Tabù*, nè quella di qualunque altro dei grandi esempi cui possa essere, eventualmente, accostato. Esso invece rappresenta, com'è chiaro, la coincidenza esatta e originale di uno stile tipicamente muto — intendendosi per « muto » un racconto condotto esclusivamente per immagini — con elementi sonori di eccezionale intensità estetica. Ed è uno stile che si direbbe primitivo, se non si temessero le conseguenze che questo vocabolo può suscitare, e se non si badasse a quello che di prezioso e di ricercato — sempre però in modo funzionale — è in esso contenuto. Lo diremo « primitivistico », con quel suo sapore ingenuamente classico; e questo carattere di classico è assunto in grazia di uno stile originale vividamente espresso attraverso immagini e suoni sostanziali, e in grazia dell'unità artistica raggiunta da una forma che sempre si adegua al contenuto narrativo o lirico del soggetto in sè.

Elementi specifici

Bisogna accostarsi con amore ad *Uomini sul fondo*, a questo film in cui tutti i mezzi specifici del cinema sono usati in modo funzionale: forse il paziente lavoro di citazione è quello che riuscirà più utile e più

incisivo ai fini di una completa analisi critica dell'opera. Può darsi che nel montaggio uno possa avvertire una certa analogia col cinema russo (con Dovjenco o Turin più che con Eisenstein e Pudovchin, in relazione a quanto si è più sopra osservato sul ritmo); ma si noti, di grazia, come l'originale parallelismo d'impostazione riesca, nella prima parte, ad intrecciare i due ambienti del mare e della terra — del mare infido e della terra quanto mai ferma e solida — con la necessarietà delle cose cosmiche e fatali. Si noti come il taglio improvviso del quadro produca spesso effetti isolati, ma come talvolta gli effetti si susseguano a ripetizione, con fortissima gradazione emotiva. Dal primo piano di Gianni si passa per stacco al primo piano della madre; da questa alla campana che suona a distesa, felice — accostamento analogico comune al miglior simbolismo russo —; dalla campana all'interno di una chiesa dove si prega per la sorte dei marinai chiusi nel sommergibile; e da qui all'interno dello scafo dove gli uomini attendono con calma e fiducia lo svolgimento del loro destino (e impercettibilmente il coro liturgico si muta nel canto profondo degli uomini che, dopo tante prove, hanno ancora la forza di cantare « Si può morire in fondo al mare »: e al canto è attribuita una funzione mistica, quasi di collegamento religioso tra due aspetti e due realtà di un fenomeno così intensamente spirituale). In questo brano, che resterà nella storia del cinema come uno degli esempi più cospicui di montaggio per analogia — visiva e visivo-sonora —, anche l'inquadratura, l'illuminazione e i movimenti di macchina sono quelli richiesti dalle varie situazioni che s'intrecciano: sono « quelli » e non altri, perchè i passaggi sono tanto delicati che un semplice spostamento, una semplice concessione « temporale » ad una delle situazioni, avrebbe spezzato il fluido divenire della materia nelle mani dell'artista, sviando l'emozione dal suo valore complessivo ad una particolarità tanto più caduca quanto più avvertita al momento della proiezione.

Notate l'ambientazione del film, questo bar, questi interni così italiani; osservate come questi precisi e lenti moti della « camera » nel sommergibile, all'inizio, proiettino subito il dramma in quei locali, in quei comparti strani pieni d'uomini e di esatti meccanismi. Un pezzo celebre di Alexandroff, tutto l'inizio di quel suo film apparso col titolo *Tutto il mondo ride*, anche da noi, potrebbe essere paragonato a questo di *Uomini sul fondo;* ma noi preferiamo accostargli, con tutti i difetti che comportava, la lunga carrellata nel sommergibile colmo di morti,

per la quale soltanto Blasetti si accinse a girare *Aldebaran*. Si badi, sopratutto, al fatto che fin dall'inizio i ritrovati formali al servizio degli autori si rivelano e s'intrecciano con una fecondità sorprendente. In quello sguardo succoso nell'interno del dramma, ad esempio, gli effetti sonori — quel battere di sportelli tra i comparti stagni! — cominciano a punteggiare la situazionê, attirando l'estraneo. Così il lento, pesante passo del comandante e dei marinai: in seguito, questi rumori espressivi d'un ambiente sottolineeranno situazioni colme di pathos, o romperanno parentesi di silenzio quasi sfiduciato.

Ma quanto ad effetti sonori, meriterebbe davvero tenere un lungo discorso. Qui noteremo soltanto che, ora in aderenza sincrona col fenomeno reale, ora asincronamente, i rumori sottolineano l'azione, sino a divenire in qualche punto i veri e propri protagonisti della vicenda. Uno stridere di carrucole, un sibilo improvviso, uno strisciare di metallo sul metallo lentamente si tramutano in musica, creando l'atmosfera della situazione come dell'ambiente. Un bellissimo effetto sonoro era presentato da Carné quasi all'inizio d'un suo film molto ricco per questo rispetto (chè un esauriente giudizio su *Alba Tragica* non potrebbe dimenticare il silenzio del treno che passa o la lacerante trombetta che interrompe un drammatico colloquio fra i protagonisti maschili): ed era lo stacco repentino della cantante in quel tipico varietà di periferia. Noi forse gli preferiamo questo stacco della cantatrice alla radio, non foss'altro per la significazione etica che sottintende: accanto a quella tormentata lotta di pochi uomini chiusi nell'acciaio, un ritornello che dica di cagnolini non può che apparire in tutta la sua vacua frivolità. E citeremo ancora, quali esempi di sonoro impiegato nella maniera e nella efficacia esattamente richiesta dalla trama, i ripetuti fischi dei rimorchiatori all'inizio — emotivi quanto la sinfonia delle sirene nella sequenza d'apertura del pudovchiniano *Disertore* —, la fisarmonica che cade e geme quando il sommergibile, grazie al sacrificio del marinaio, può staccarsi dal fondo, e, nell'ultima sequenza del film, il graduale fortissimo passaggio dalle grida festose dei marinai alla calma stagnante e cosciente della morte (e il precedente improvviso passaggio dal silenzio più assoluto all'urrà!, quando il sommergibile comincia ad emergere). Due volte il sonoro è usato in maniera irreale: dopo quasi cento ore di permanenza sul fondo del mare, un coro di marinai — pensiamo — è impossibile anche a voce bassa e lenta; e irreale è pure il battere dell'artiglio del palombaro contro lo scafo e la

valvola, perchè il suono nell'acqua non si può sentire così. Ma questo, se mai, sarebbe un'altra riprova della fantasia che ha guidato gli autori dell'opera, e della « narratività » schiettamente anti-documento della stessa. Nel secondo caso, tuttavia, sarebbe stato anche più suggestivo un uso del sonoro conforme a dati reali: sentire all'esterno attutito il rumore, e dentro il sommergibile, invece, forti e sostanziali i colpi della speranza. C'è in tutto il film un giuoco di dettagli, e un uso analogico dei passaggi, assolutamente stringente. Per capire che cosa può valere in un film l'insistenza fotografica su un semplice giornale d'enigmistica, basterebbe pensare al sorprendente montaggio del foglio sul corpo del marinaio che non ritorna e del medesimo foglio sul corpo della ragazza che attende da tante ore. Notate, anche, il dettaglio della scritta « Noi tireremo diritto » in un momento in cui c'è maggiormente bisogno di ricordare l'avvertimento scultorio; e, poi, i dettagli del gioco della dama e delle banane, rivelati sempre al momento opportuno, come quando gli uomini si adunano innanzi al comandante per dargli l'assicurazione della loro fiducia, ed essi sono visti, con un carrello orizzontale, attraverso le loro diverse caratteristiche; una panoramica verticale ascendente rivelerà il viso del marinaio tranquillo e, soprattutto, affamato anche dinanzi alla morte. Notate il giuoco d'analogie e contrasti coi cani: ad una madre col bambino, viene accostata la cagna di bordo coi cuccioli; alla cagna che aspetta, il cane ansimante nel sommergibile; alle ragazze he attendono i loro uomini, la cagna che pure attende qualcuno; poi giunge il sommergibile, che porta la gioia di un ansioso ritrovamento all'animale e ad una delle ragazze; l'altra ragazza rimane ancora ad aspettare, fissata ai cancelli, ma la cagna non c'è più al posto di prima: a quell'ora non è rimasto più « nemmeno un cane ». Queste analogie, evidentemente, sono una palese riprova del purismo essenziale, primordiale, elementarmente umano della storia del film. Altrove, invece, gli accostamenti sono più facili e « voluti », seppure altrettanto efficaci: notevoli le analogie visivo-sonore del cameriere che sorregge un vassoio colmo d'ogni ben di Dio, quando la radio trasmette notizie sui pochi viveri rimasti ai naufraghi (espressiva panoramica sino ad inquadrare da vicino il vassoio), e della palla d'avorio che corre sul tappeto del biliardo e tocca la sponda, quando la radio sta annunciando la collisione subita dal sommergibile (la biglia esprime la rotta continuata e l'urto del piroscafo).

Anche i movimenti di macchina sono adoperati, se non con parsimonia, quasi sempre in maniera esemplare: cosa senz'altro notevolissima, qualora si pensi agli sbandamenti provocati dagli abusi di qualche regista attuale. Nessuno vorrà negare, ad esempio, che in *Uomini sul fondo* ci sia un movimento di macchina unico, allorchè la rapidissima panoramica dal primo piano d'un marinaio che cerca Leandri al ripostiglio vuoto della maschera antigas vi accentra fulmineamente ed inesorabilmente il dramma (e qui lo sbattere dello sportello pare l'arrovesciarsi di un braccio morto). Movimenti di macchina reggono tutta la sequenza muta e semplice dei bambini che, portati a letto dalla mamma, ritornano per sentire la radio e sbucano da sotto il tavolo.

Sequenza « muta e semplice ». Se noi pensiamo alla personalità del direttore artistico del film, Giorgio Bianchi — intorno al quale un dato importante ci fu tuttavia svelato, nonostante la riservatezza più che onesta di cui si volle circondare, cioè ch'egli fu un attore-regista del muto —, molte cose ci appaiono spiegate (non tutte, perchè il secondo lavoro girato sotto la guida sapiente del Comandante De Robertis, *La nave bianca*, ci ha dimostrato chiaramente che a costui dev'essere attribuito il merito maggiore di queste fondamentali realizzazioni). Ci appare spiegata, per lo meno, la essenziale sobrietà del parlato, in quasi tutto il film. Spiegata la beata ingenuità dell'autore, che non indulge alle tendenze di certo cinema attuale troppo analitico, ma quando ha in mano il suo effetto estetico sicuramente preparato (come ad esempio nella scena della trasmissione radiofonica interrotta) non si cura d'insistere su altri motivi, e ignora completamente recitazione, illuminazione, ambiente, se in quel dato momento non sono per niente importanti (la naturalezza e incuranza, in quella scena, degli annunciatori). Spiegata, infine, la funzione estetica importantissima che assume nel film il procedimento tecnico dell'apertura e chiusura circolare di diaframma, ignoto a Rossellini (*La nave bianca*): procedimento comunissimo al muto (si rammenti Wiene che col circoletto in chiusura isolava persino la parte o la figura più interessante dell'inquadratura), ma ormai quasi completamente dimenticato dai troppo rapidi « progressi » del cinema sonoro (ancora restava qualche raro esempio negli ultimi film scandinavi, parlanti appunto il limpido linguaggio cinematografico d'altri tempi). Del resto, accettata da Domenico Purificato la dimostrazione della « basilare identità » esistente tra cinema e pittura, non è da ritenersi assiomatica la « visione rettangolare » — anche ricordando

che Eisenstein propose uno schermo quadrato —, dato che la stessa pittura, in determinate esigenze di raccoglimento compositivo, ci offre molteplici esempi di visione circolare: da Botticelli a Pinturicchio, da Michelangelo a Cima da Conegliano.

Particolari effetti

Forse è quest'uso indovinato e funzionale del diaframma circolare la trovata più artisticamente singolare del film. A un certo punto, i sottufficiali riuniti in un compartimento vengono avvisati dal comandante che non debbono abbandonare il loro posto, ma debbono attendere, ancora attendere, il loro turno. Uno degli uomini è quasi all'estremo limite delle sue possibilità di resistenza: d'improvviso il suo stato interiore viene estrinsecato in una risata. Sugli effetti emotivi, psicologici, estetici prodotti dalle diverse « risate » nei film, si potrebbe scrivere un bellissimo articolo, più o meno commerciale e, come direbbe il nostro amico Gianni Puccini, « filisteo ». Si parlerebbe certamente della risata del vetrioleggiatore nell'*Elsinore* di Chenal, e pure in Chenal della risata lunghissima, nevrastenica e agghiacciante di Rascolnikoff, quand'egli scopre chiusa la porta di Porfirio (risata dalla quale è possibile far derivare il breve, incisivo scoppio di Barrault in *Delirio*, accentuato dal montaggio: e mentre la risata di Barrault, che è una cosa breve, è l'espressione di tutto un carattere, il quale di solito può richiedere molto tempo per venire espresso, la risata di Blachar invece, che sembra non finire mai, che sembra nutrire in se stessa i germi esasperanti e folli della continuità, non è che l'espressione di un momentaneo stato d'animo; eccetera). Non si vorrebbe dimenticare la risata comica di *Fra Diavolo*, e la tragica risata progressivamente degradante di Gypo che nella scura cantina del *Traditore* vede il sarto e gli si avvicina; e si parlerebbe a lungo, a causa delle derivazioni cui ha dato luogo, della risata umoristicamente frizzante, che all'improvviso nasce e all'improvviso si spegne, dell'uomo imbarazzato di fronte ai suoi antichi compagni di galera in *À nous la liberté*; perfino si citerebbero le risatine scoppiettanti dell'omino di quella vecchia comica il quale, dominato da una moglie imperiosa e avara, ha nascosto qualche soldarello qua e là sotto l'impiantito, ed ora compie l'opera di disseppellimento; ecc., ecc.

Ma noi difficilmente abbiamo sentito, anzi — per essere più esatti — visto, un effetto così semplicemente ottenuto, così ateatrale, così veloce ma così profondo, come questa risata di marinaio, che la chiusura in diaframma incomincia e giudica. Per citare un altro esempio, un uso funzionalissimo di questo diaframma si ha nell'episodio del salvataggio del cane con l'ascensore dal coperchio circolare, mentre quando l'acqua riempie la camera del dispositivo di salvataggio, oppure ne scola, l'inquadratura a piombo si aggiunge come un altro effetto particolare per vivificare questa materia che a prima vista parrebbe così astrusa e priva d'interesse estetico.

Il film è pure ricchissimo di fotogrammi suggestivi. Un palombaro che sta per essere calato in mare, sospeso in aria: scafandro contro luce, un cielo chiazzato di nubi: il tutto simile a un affresco. Oppure un gruppo di scafandri porta impresso un lento moto rotatorio: nel giro l'effetto prodotto è più sicuro (misterioso e allucinato). E la sentinella, di notte, che passeggia sul molo; e la foschia che cade sul mare; e le esalazioni del cloro nei locali allagati; e le lampade subacquee; e la suggestione delle fiamme ossidriche; e il lento muoversi dei palombari attorno allo scafo: quadri che fanno della fotografia dell'operatore Caracciolo una cosa fuori del comune e strettamente immedesimata in un ritmo di sapore assolutamente classico e conchiuso.

Il film senza attori

Uomini sul fondo è inoltre la riprova più completa della validità, almeno in certi casi, della teoria di Pudovchin sul « film senza attori ». Attori non professionisti, s'intende, perchè questi autentici ufficiali ed uomini di mare non solo materiale plastico ma attori sono, che hanno studiata e penetrata la loro parte; mai falsi ed eccessivi però, ma sempre costretti nei limiti funzionali del loro dramma. Si noti l'espressione avvilita e perduta del comandante quando riceve l'ordine d'iniziare il salvataggio individuale abbandonando il sommergibile; qui l'inquadratura, e quella specie di moto sussultorio e ravvicinato della camera, contribuiscono potentemente a rendere la situazione, che il giuoco mimico d'un attore scaltrissimo non sarebbe riuscito a penetrare con tale intensità. L'unica figura che lasci un poco a desiderare è forse quella dell'ammiraglio che dirige l'opera di salvataggio, svantaggiata inoltre da un parlato falso e visibilmente sovrapposto. Anche su quel gesto prettamente americano di contentezza quando la valvola finalmente

aperta annuncia il ricupero del sommergibile, e che pure ad alcuno può piacere, si poteva vantaggiosamente sorvolare. Ma sono particolari, sui quali anche il critico deve sorvolare, perchè non intaccano il valore dell'opera; ed anche sul doppiato italiano, che tutti indistintamente hanno voluto denigrare, indotti a questo forse da considerazioni generali sull'apporto negativo e antiestetico della cosa, non è necessario insistere molto.

La didascalia

È bene dire qualcosa, invece, a proposito delle didascalie. Sappiamo che già si era intravvista la possibilità di considerare le didascalie « non... più soltanto come dialogo essenziale, ma addirittura come elementi visivi del racconto, nè più nè meno come l'inquadratura » (articolo di Umberto de Franciscis in *Cinema*, 118). Di questo fatto ci avevano dato pregevoli esempi Eisenstein e Dreyer: il primo includendo nel montaggio della *Linea generale* numeri crescenti in valore e grandezza sullo schermo, alternati a punti esclamativi, per esprimere e simboleggiare la gioia e l'esaltazione di primitivi contadini alla vista del funzionamento d'una scrematrice meccanica; il secondo nel *Vampiro*, sottolineando, quasi all'inizio del film, la sua aderente, amorosa partecipazione al clima irreale della locanda di Courtempierre con una sobria didascalia esaltante quella « notte meravigliosa », e poi, nel corso del metraggio, usando l'incunabolo che narra la storia dei vampiri ripreso in primo piano, a volte in funzione interpuntiva, a volte in quanto sospensione emotiva e pausata staticità nel complessivo scorrere del ritmo (e una chiara esemplificazione portava in questo senso plastico-emotivo, a pag. 65, « *Film e fonofilm* »: « Nel film di propaganda *La fame* c'era una didascalia finale molto efficace. Dapprima appariva una parola a grandezza normale: *Compagni*, poi questa parola scompariva e la sostituiva un'altra di maggiori dimensioni: Fratelli, e infine veniva la terza grande come tutto lo schermo: AIUTO ! »). Ma, in genere, negli ultimi anni, le possibilità estetiche della didascalia — usata appunto con questo intendimento, in quanto dettaglio rivelatore, o materiale plastico, o necessaria precisazione — sono molto diminuite, per non dire addirittura dimenticate e combattute (nell'ultimo film di Blasetti, *La corona di ferro*, la didascalia viene usata solamente per necessità pratica, per spiegare la trama; nel mediocrissimo *Inter-*

mezzo di Ratoff, viene addirittura riprodotta una lettera a spiegare diffusamente quello che, appunto, il film stesso avrebbe dovuto estrinsecare).

Un esempio assai incisivo, però, si può trovare in *Ohm Krüger*, in quella didascalia iniziale che ci avverte che quanto nel film è narrato non costituisce che una piccola, laterale parte delle atrocità commesse dagli inglesi nel corso della guerra, anzi della lotta, anglo-boera, che cioè la verità storica è ben più vasta e drammatica, e che il film non ne è che un pallido e particolare squarcio. Questa non è una semplice avvertenza dialettica o apologetica: il suo valore emotivo si concretizza più tardi, lentamente, nella coscienza degli spettatori, a proiezione ultimata, quand'essi, riandando mentalmente alle vicende del film, vengono così indotti a riflettere sulla vastità storica e umana del tema proposto da Steinhoff e Jannings, e sulla inferiorità — quasi — dell'arte di fronte a certe crudeltà enormi e fuori d'ogni limite (conformemente alle intenzioni, raggiunte, degli autori). Un analogo valore di determinazione riscontriamo nella didascalia conclusiva di *Uomini sul fondo*, e in quella scritta MARE NOSTRUM che costituisce il tema morale, la « tesi » del film: enunciazione a posteriori quindi, o piuttosto definitivo suggello allo svolgimento epico del lavoro? Propendiamo per la seconda soluzione, tenendo anche presente l'assoluta semplicità del finale, che è tanto dimesso, umano e naturale, da giungere a stupire le nostre sensibilità, ormai quasi atrofizzate da tutte le innumerevoli tirate retoriche che in occasioni simili ci avevano elargito i registi di tutto il mondo.

LA « TESI »

Null'altro che questo, nel finale di *Uomini sul fondo*. La macchina da presa, posta su un'unità da guerra, inquadra la distesa del mare. A un certo momento, come fosse cosa naturalissima dopo tanta travagliata vicenda, passa il sommergibile ricuperato, l'equipaggio è allineato in coperta, il posto di Leandri è vuoto: grazie al sacrificio di un semplice marinaio d'Italia (e così ce ne sono migliaia, sembra suggerire l'inquadratura), l'unità è ritornata in linea, pronta come prima, e ancora più di prima, al servizio della Patria. Ed è, così, perfetto e compiuto il ciclo spirituale del film: il quale era partito col proposito di mostrare allo spettatore lo sforzo compiuto dalla nostra Marina per

portare i sommergibili al più alto potenziale, non solo tecnico, ma anche spirituale.

Vive in *Uomini sul fondo* lo schietto e puro carattere nostrano; negli ambienti e nei personaggi, è una preziosa, profumata italianità che domina e s'impone. Vi è un senso vivacissimo di umanità diffusa, cosicchè il militarismo, che pure tiene una parte decisiva nello svolgimento dell'azione (vedi, in *Cinema,* 122, l'articolo « Cinema e vita militare »), appare nel film intimamente riposto e qindi maggiormente vicino alla nostra sensibilità; e insieme mancano le virulente notazioni anticlassiste comuni alla scuola sovietica, e manca la propaganda retorica sciocca o banale degli americani, la dissoluzione in atto nelle opere e nei sentimenti di certe pellicole francesi (da *J'accuse* di Gance a *La grand illusion* di Renoir).

Nel nostro film, invece, sui valori tecnici e propagandistici hanno una decisa preponderanza i valori umani ed etici; e questi ultimi si tramutano con la stessa facilità in valori prettamente artistici. Perciò *Uomini sul fondo* è un'opera compiuta sotto tutti i rispetti.

Il film e la critica

Nell'articolo « Motivi di rinascita » (*Cinema,* 117) l'accenno ad *Uomini sul fondo* dovette necessariamente essere limitato: film straricco di cose stupende, era scritto, che meriterebbe una trattazione a parte. Per molto tempo abbiamo atteso che l'ottima volontà di qualcuno rimediasse al silenzio « critico » subito dall'opera; ma la trattazione diffusa non è venuta. La verità è questa: se non si può dire che *Uomini sul fondo* sia passato inosservato, perchè, quasi senza eccezioni i maggiori quotidiani l'hanno con lusinghiere espressioni esaltato, bisogna ammettere, però, che non sono stati molti quelli che l'hanno afferrato nel suo profondo, specifico valore. Ed è stato, in proposito, se non altro sintomatico il silenzio delle riviste più accreditate all'uscita del film. I quotidiani portavano alle stelle il film, ma per pregi documentaristici, umani, propagandistici: nessuno insisteva, com'era invece doveroso, sulle cose cinematografiche dell'opera. E le riviste specializzate hanno fatto eco a questo giudizio. Incredibile a dirsi, questa stessa rivista se l'era cavata riportando da un settimanale il pezzo, neppure completo, d'un certo, neppure meglio identificato, « Vice », dov'era affermato sì che *Uomini sul fondo* si doveva considerare come una vera « lezione

di cinema puro », ma era affermato solo questo, ed era poco, desolatamente poco. In un lungo articolo sul cinema nel '40, Gianni Puccini, prodigo di giudizi su tutti gli altri film più notevoli, o per lo meno sui registi che questi film hanno realizzato, ha sorvolato sul nostro: quel « singolare » film, e basta (*Bianco e Nero*, V, 4). C'è chi non l'ha capito affatto, e gli ha riservato un posticino quasi di sorpresa in una articolo sul documentario (il critico di *Oggi*); c'è chi l'ha valutato anche con insolita avarizia, come il critico ufficiale di *Cinema;* e via di questo passo. Insomma per tanto tempo, per lunghi anni, in mille discussioni si è trattato del cinema italiano: tante volte, più o meno a proposito, si è parlato della situazione del cinema nazionale, del suo mediocre presente, del suo più incerto futuro — tempo fa si pensava così —: e sopra tutto della sua mancanza di stile, d'uno stile originale, bene individuabile, rigoroso, degno di presentarsi e di competere nell'arengo della storia dell'arte. Si rendeva necessario un ragionamento teorico? Immancabilmente ritornava l'occasione di lamentare la povertà nostra in fatto d'esempi concreti: niente mai di nostro si poteva citare, ed erano sempre i soliti nomi — tedeschi russi americani francesi — che correvano sulle labbra. Ora ecco un'opera si presenta all'improvviso, senza pubblicità chiassosa, quasi alla sprovvista; ma forte nelle sue linee costruttive, incisiva nel soggetto e nell'ambiente, e rivelante a prima vista uno stile deciso, completo e personalissimo. Un'opera di quelle capitali piove di straforo sul mercato italiano: pochi sapevano qualcosa intorno alla sua lavorazione: anche dopo la presentazione al pubblico, si dovè faticare non poco per conoscere i nomi dei realizzatori, se per caso era sfuggito qualche particolare nella lista che presenta il film all'inizio. Ma tutti intuiscono che c'è qualcosa in quell'opera, qualcosa che la porta al di fuori e al di sopra di un giudizio favorevole ma affrettato: qualcuno butta lì, come a caso, il nome di Flaherty, *L'uomo di Aran*: e poi più nessuno fiata! Viene il film che tutti si aspettava, tutti i fiduciosi nel cinema italiano attendevano nonostante le periodiche delusioni che questo stesso cinema elargiva — e si voleva un appiglio, qualcosa a cui potersi riferire in qualunque discussione, un lavoro che rivelasse un modo nostro di pensare e di vedere, una maniera di filmare basata su cànoni estetici nostri —; viene questo film, e nessuno ne parla come si conviene. Perciò a nostro parere era più che necessaria, era urgente questa « presentazione postuma ».

Ugo Casiraghi e Glauco Viazzi

Lettera al Direttore

Egregio Direttore,

temo che questa mia lettera riuscirà un po' lunga, e ve ne chiedo scusa fin da ora; d'altra parte vi rassicuro con la promessa che non Vi proporrò nè un soggetto nè qualsiasi altra forma di attività cinematografica; vorrei solamente intrattenermi un po' con voi, sul vostro recente libro Cinque capitoli sul film.

Non Vi avrei scritto... se non fossi stato indotto — dall'atteggiamento di certi giornalisti superficiali e saccenti — a reagire contro una incomprensione che non so se attribuire alla malafede od alla deficienza di sensibilità filosofica. Ma come? — viene naturale pensare — c'è un mucchio di gente che vive del cinema e in gran parte a carico e danno di tale arte, e questa gente è nutrita da una serie infinita di pregiudizi, di idee false, di formule antiartistiche; anche quella parte che, più del resto, dovrebbe costituire la mente del cinema, cioè la critica, è costituita da persone che giudicano a lume di naso, a un tanto al pezzo secondo le loro simpatie — e fossero almeno simpatie di solo ordine filmistico! — senza fondamento di pensiero teorico, senza bussola, insomma; finalmente appare un libro nostro, cioè italiano, italiano di chiarezza, italiano di coraggio intellettuale e pratico, italiano di rigore filosofico, e di importanza assolutamente fondamentale perchè analizza i pregiudizi, fa toccare con le mani le concezioni sbagliate, raddrizza ogni stortura, e questa gente cosidetta intellettuale, questi campioni della critica, cioè della filosofia applicata al film, invece di dire prima di ogni altra cosa un "grazie!" grosso così a chi ha cercato di togliere ogni velo dai loro occhi miopi e strabici, si mette a fare delle riserve, a porre dei dilemmi atrocemente cretini, a dibattersi per chiudere gli occhi davanti alla rivelazione delle verità più inconfutabili che siano mai state dette nel campo che dovrebbe essere il loro!

Certamente alla diffusione delle esattissime idee che voi avete esposte nuoce la franchezza — d'altra parte indispensabile — con la quale avete demolito, d'esordio, il mito del soggetto; pensate un po', tutta questa gente che discute di cinema ha almeno un soggetto proprio, che naturalmente è migliore di qualsiasi altro prima adoperato e che potrebbe risolvere di colpo la crisi artistica del film italiano, ed ecco arrivate voi, e in venti righe fate scoppiare i palloncini colorati delle loro illusioni e mettete in ridicolo le proteste di manomissione, tradimento, profanazione, ecc., che moltissimi di quei signori hanno, a tempo debito, e magari in sede giudiziaria, elevate con altissime grida; come non chiudere rabbiosamente il Vostro libro e gettarlo in un angolo senza mai più riprenderlo?

Ora occorre riconoscere che, se il mito del soggetto è così duro da morire — sia pure prescindendo dalle reazioni per lesa paternità o leso interesse — qualche ragione deve esserci, e mette conto di analizzarla, poichè in generale l'analisi degli errori è fonte di verità. Cercando appunto di rendermi ragione di tale errore, del quale io stesso ero infetto fino alla lettura del vostro libro, credo di essere arrivato ad una conclusione abbastanza semplice: si ritiene "bello" un soggetto unicamente in quanto una più o meno latente sensibilità estetica ci induce a ritenere — anche inconsciamente — che noi stessi riusciremmo, con tale soggetto, a fare un buon film. Naturalmente una certa modestia automatica ci fa dire: "Con questo soggetto si potrebbe fare un bel film". Questa semplice conclusione potrebbe rendere ragione di diversi fenomeni, oltre che di quello fondamentale dell'equivoco del "bel soggetto". Per esempio, quando un "critico" afferma che il soggetto era bello ma è stato sciupato, evidentemente pensa che lui, con lo stesso soggetto, sarebbe riuscito a fare un bel film, e così è tratto a inquietarsi contro quel regista che si è "lasciato sfuggire un'ottima occasione". Analogamente, lo sconforto che irresistibilmente ci prende quando leggiamo che è stato messo in cantiere il film — beh, lasciamo stare... — col regista Tizio e gli attori Caia, Sempronio e Martino, deriva evidentemente — oltre che da una possibile triste associazione d'immagini con precedenti misfatti di analoga fabbricazione — dalla coscienza della nostra perfetta incapacità a trarre qualche cosa di buono da un'eguale materia (soggetto e attori).

Però a questo riguardo sarebbe bene approfondire l'analisi. Queste tristi previsioni sono in generale troppo confermate dalla realtà per es-

sere frutto solamente di un autogiudizio del genere ora detto; facciamo pure il dovuto sconto, per il fatto che non solo si presta generalmente più attenzione agli avvenimenti sfavorevoli che a quelli favorevoli ma che, inoltre, nel campo cinematografico le probabilità sono molto più alte nel settore negativo che in quello positivo; tuttavia resta sempre un certo margine di possibilità di previsione "pura" cioè non pregiudicata da pessimismo o da ottimismo nè spiegabile con semplici considerazioni di calcolo delle probabilità. La giustificazione logica di tale possibilità risiede essenzialmente nella possibilità stessa di una critica cinematografica degna del nome: infatti, se io mi sono fatto un'idea quanto più possibile esatta e completa della sensibilità specifica del tal regista, e delle facoltà degli attori di cui dispone, posso immaginarlo alle prese col soggetto e con gli attori stessi e prevedere con una certa approssimazione quale sarà il risultato del suo lavoro. Insomma, è il vecchio principio poliziesco, formulato forse la prima volta da Conan Doyle, di "mettersi al posto dell'individuo osservato e immaginare quello che si farebbe noi stessi", ma necessariamente rettificato nel senso che dobbiamo si metterci al posto del giudicando, ma adottando, nella più estesa misura possibile, la sua stessa "forma mentis", sensibilità, ecc., ecc.; tutte cose di cui dovrà fornirci la nostra intuizione critica, ricreativa, la quale poi ci porterà appunto alle conclusioni positive o negative di previsione "in corpore alieno". Poichè la legittimità delle previsioni, sia pure con la necessaria riserva nei riguardi dell'effettiva realizzazione a venire, mi pare innegabile, penso sia anche legittimo studiare la possibilità di applicare tale facoltà al risanamento del campo cinematografico nazionale, il che in definitiva consiste nello spazzar via i registi pasticcioni e nel lasciare libero il capo ai registi artisti.

Poichè lo spazzar via di colpo i pasticcioni provocherebbe reazioni e guai senza fine, occorre aggirare la posizione, cioè render loro semplicemente impossibile la vita cinematografica. E questo forse si potrebbe ottenere proprio col controllo dei soggetti, controllo puramente negativo come cercherò di spiegare, e da considerarsi unicamente come un mezzo in vista del fine da ottenere: il risanamento del cinema italiano. Immaginiamo per un momento un decreto del Ministero della Cultura Popolare il quale vieti — a tempo indefinito — i soggetti musicali in genere e cantati in specie, i soggetti gialli o a sfumature rosa e altre, i soggetti storici, i soggetti comico sentimentali in genere e

quelli ungheresizzati in particolare, i soggetti tratti da opere letterarie, i soggetti contenenti doppie triple e quadruple e in genere multiple parti per lo stesso attore o peggio per la stessa attrice, i soggetti fondati su equivoci di persona, i soggetti cosidetti comici fondati su battute dei giornali umoristici o sulle medesime ma risciacquate sulle ribalte del varietà. Non sembra anche a voi di vedere, a tale annuncio, sbigottire i mestieranti che finora sono vissuti di tale pane? E non vi pare che tutta questa gente, dopo avere affannosamente tentato di cimentarsi con nuovi materiali, meno malleabili, alla loro povera rachitica potenza artistica, e dopo avere infilato una notevole serie di pieni e incontrastati fiaschi, accasciarsi e cedere finalmente il posto ai più degni? Forse è una chimera, ma chissà che qualche elemento di vero non ci sia in questa ipotesi che in fondo sarebbe realizzabile con estrema facilità, anzi con un solo tratto di penna! Dopo, cioè una volta sgomberato il campo da parte di tutti coloro che attualmente costituiscono la rovina del nostro cinema, ben ritorni la piena libertà del soggetto, e tanto meglio se essa sarà veramente completa, perchè la libertà non fa mai male all'arte vera, e d'altra parte una certa azione regolatrice sarà forse da attendersi anche da parte del pubblico, se questo riuscirà a capire la lezione a lui porta dal cambiamento profondo della produzione; ma, sia detto di sfuggita, nel pubblico non occorre avere troppa fiducia; se veramente ci fosse, nella massa degli spettatori, quella sensibilità che ogni tanto qualcuno esalta a freddo senza alcun riferimento alla realtà delle cose, tanta gente si sarebbe già ritirata dall'arengo cinematografico: sarebbe bastata una concorde diserzione del pubblico dalle sale dove si proiettano certi film, e le cose avrebbero marciato da sè; dunque non facciamoci troppe illusioni sul pubblico e cancelliamo una volta per sempre la diceria che il pubblico è intelligente, che il pubblico ha sempre ragione e tante altre simili affermazioni prive di senso.

Mi sembra che la posta, cioè il rinnovamento del nostro cinema, valga bene la partita di cui ho schizzato il programma: s'intende che tutti i miei ragionamenti si fondano, oltre che sulle Vostre teorie estetiche, su quel concetto di probabilità che ormai va sempre più facendosi strada nella fisica moderna come sostituto dell'antico concetto di causalità, oggetto di continui e ripetuti attacchi diretti a vuotarlo e renderlo evanescente; è ormai un luogo comune osservare che a stretto rigore non si può essere certi che, sollevando un sasso e aprendo la mano, esso cada a terra; tutt'al più si può dire che tale "caduta" è estrema-

mente probabile, ed anzi è talmente probabile che ai fini pratici si può agire come se tale caduta fosse certa; però la possibilità di una non-caduta permane, benchè praticamente trascurabile nella vita comune. Passando alla questione che ci interessa, domandiamoci quale può essere la probabilità — nelle attuali condizioni della vita cinematografica italiana — *che dai soggetti compresi nell'elenco dei "proibiti" salti fuori un film degno di riguardo; evidentemente tale probabilità non è molto più alta di quella che il sasso resti sospeso in aria. E allora si salti il fosso, perchè quando un provvedimento non può portare mali ma può solo produrre benefici, esso diventa semplicemente necessario.*

Vi chiedo scusa se mi sono lasciato portare a dettare anch'io legge nel nostro tormentato campo; e scusatemi se ho detto "nostro" pur non essendo io proprio niente nel cinema, tranne che uno spettatore qualsiasi; non ho nemmeno un soggetto nel cassetto (ecco forse perchè ho potuto sentire subito la profonda verità delle Vostre idee) nè aspiro a diventare attore o regista o produttore; sono semplicemente un povero tecnico vetrario, che dalla mia attività specifica (gran bel mestieraccio, si direbbe a Milano) ho imparato che non le ricette contano, ma quello che riusciamo a cavare dal forno dopo il tormento di un fuoco che raggiunge un quarto della temperatura del sole. Non amo, in genere, le analogie, perchè mi pare che allontanino dalla precisione e contengano molte volte i germi di un errore o di un sofisma, però penso che, una volta tanto, mi sia permesso portarne una, che forse potrebbe aprire un po' gli occhi a certa gente, data la sua estrema semplicità concettuale. Gli schemi, le ricette, le formule, i "contenuti" in genere ed i soggetti in specie, sono paragonabili alle ricette contenute in quei famosi libri che si intitolano Il Re dei cuochi *ovvero* L'arte di mangiar bene *e simili: il rapporto tra la formula a l'opera compiuta è estremamente analogo al rapporto tra la ricetta e la torta o il piatto-forte; e chissà che, invitando a pranzo qualche critico dei sopra lodati, e offrendogli, sul piatto, delle scelte pagine dell'Artusi invece che alimenti reali, non cominci a rendersi vagamente conto della differenza tra contenuto e opera vera!*

Quando si sarà capito che sceneggiatura, scelta degli attori, missaggio e montaggio non sono funzioni da sparpagliare a destra e a sinistra ma parti integranti delle facoltà anzi degli obblighi del regista, un bel passo avanti si sarà fatto. Ci si sarà cioè sempre più avvicinati a quella figura di regista che è l'unica che abbia diritto di cittadinanza

nel regno dell'arte; figura indubbiamente complessa perchè il vero regista deve essere anche *un po' musicista, architetto, letterato, ingegnere, anzi meglio, deve essere anche un po' di più che tutto questo insieme, e poi deve essere dotato di una volontà di acciaio e di un supremo disprezzo per ogni forma di accomodamento e di transazione con la sua propria coscienza artistica. E non ci sarà più bisogno dei referendum per stabilire chi sia l'autore di un film, benchè un tale referendum sia stato oltremodo utile per sentire tanti personaggioni proclamare così brillantemente la loro enorme ignoranza in un campo in cui si erano autoproclamati maestri!*

Mi accorgo che questa mia chiacchierata si è protratta troppo più a lungo di quanto io stesso non avessi fin dal principio temuto; Ve ne chiedo scusa, e concludo pregandovi di accettare l'espressione della viva gratitudine mia e di tutti coloro che, come me, hanno tratto dalla lettura del Vostro libro tanta luce di verità, e l'augurio che tali verità si diffondano sempre più estesamente tra tutti coloro che si occupano di cinematografia.

Con cordiale ammirazione

Ing. MANLIO CAVALLO
Via Galvani, 2 . MARGHERA

La funzione del documentario in Francia e un regista francese: Marc Allégret

La tipica tradizione americana dei film dalle gesta eroiche e dai cavalieri avventurosi, concepiti nelle praterie luminose o nelle linde fattorie del West, non è ancòra spenta; e pur oggi, di tanto in tanto, fa capolino nelle spoglie d'una scadente produzione. Questo atteggiamento cinematografico, che quasi ostenta di rinnovarsi periodicamente come una boccata d'aria buona dopo qualche tragica vicenda, tentò invero molti e molti registi, d'alta oppur mediocre statura; in complesso, astraendo dalle considerazioni particolari, che sarebbero troppe e qui fuor di proposito, dobbiamo riconoscere che esso fu un'ottima scuola, nel senso che — ad esempio — personalità come Wellmann e Van Dyke, Borzage e Santell, prima di darci — specie i due ultimi — opere complete e atte a definire l'esatta misura ed i limiti delle loro intuizioni artistiche, appunto a quel genere si dedicarono con un certo entusiasmo.

Come il West fu dunque, in America, una scuola proficua, altrettanto e forse con maggiore convinzione si può dichiarare per quanto riguarda le funzioni dell'atteggiamento documentaristico, in Francia, specie intorno al '28 e al '29. Molti dei giovani d'allora — e citiamo, fra i tanti, Carné e Vigo, Lacombe e Sauvage — che, per una esigenza quasi dello spirito s'erano vòlti allo studio del paesaggio, della natura, insomma, e delle sue peculiari bellezze, trovarono nel documentario (anche se è vero che molti si inspirarono al *Berlin* di Ruttmann) uno sbocco e, si direbbe, un primo risolversi dei loro sentimenti. L'applicazione di questi patetici risultati a vicende originalmente pensate e sentite avrebbe meglio potuto condurre a nuovi aspetti d'arte e di poesia; e molti vi pervennero, riuscendo in verità ad imprimere — nel cerchio estetico di questa arte così discussa — vive orme di bellezza ci-

nematografica. Di questi, il più rappresentativo, Marcel Carné — che proviene appunto dal documentario — (si ricorda di lui un *Nogent Eldorado du dimanche*, concepito e realizzato un dieci anni or sono) attraverso opere del tutto pregevoli come *Jenny*, *Drole de drame*, e le ultime composizioni di *Le quai des brumes*, *Le jour se lève* ha accolto il successo pieno decretatogli da un pubblico oggi forse più consapevole di valutazioni critiche, e la salda stima di un mondo culturale. E spontaneo nasce ora anche il nome di Chenal, che dopo aver dato un documentario *Architettura*, raggiunse sùbito — è meglio non tenere in troppa considerazione *La rue sans nom* — il capolavoro, portando sullo schermo con la massima fedeltà di spirito ed efficacia il *Delitto e castigo* di Dostoievsky; dove, credo che tutti lo rammenteranno, abbondano pur nella abile dosatura i caratteristici motivi della precedente esperienza. Così necessariamente ricordiamo quanto valore racchiudano quelle gocce pittoriche che Jean Renoir versò nel cinema dal calice dell'esperienza paterna.

Oggi ancòra, molto si discute sui limiti più o meno ristretti del film cosiddetto « francese »: ché questo è rimproverato, ad esempio, per la massima parte di un pessimismo voluto e quindi di arte malsana. Ma notiamo di passaggio come ciò venga considerato soltanto in funzione dell'anima di un popolo, piuttosto che — e qui è il nòcciolo della questione — in funzione d'uno spirito individuale: in questo caso, lo spirito del creatore del film. Di queste discussioni, il nome di Carné, noto piuttosto tardivamente al gran pubblico, e quello di Duvivier, ormai più che popolare, sono il perno che muove la girandola della critica. Duvivier, poi, — si conceda la digressione — fu imputato, all'epoca di *Un carnet de bal*, di « cattiva letteratura », così che *La fin du jour*, ultimo dei suoi lavori a noi pervenuto, sarebbe proprio secondo certuni il diretto rappresentante di una malsana insistenza letteraria. Osserviamo sì, con René Clair, che esiste nel cinema d'oggi una tendenza precipuamente letteraria la quale potrebbe domani mutarsi — accentuandosi — in elementi tutt'altro che cinematografici; ma non abusiamo di certa letteratura considerata decadente per demolire opere di indubbio valore; meglio, non usiamo di codesta letteratura per sviscerare difetti che, in sede cinematografica, non sempre esistono. Parlo naturalmente de *La fin du jour*.

Dalle brevi considerazioni che hanno preceduto questa parentesi di precisazione polemica, si può facilmente dedurre che, in Francia,

la innegabile ascesa nel campo del cinema — sotto certi aspetti dovuta alla funzione documentaristica — ha favorito largamente le giovani speranze d'allora, e ha sollevato così anche i mediocri, portandoli ad un livello che non sarà riconosciuto come ottimo, ma tuttavia buono e più che dignitoso; un livello che tavolta viene pure arditamente superato.

È questo il caso di un altro regista francese, Marc Allégret, delle cui opere, dal momento che pochi — nessuno quasi — se ne sono occupati, vorremmo ora esaminare i caratteri per definirne la posizione artistica. Marc Allégret viene più che gli altri, in maggior grado cioè, dal documentario: perchè è noto di lui — o almeno lo fu assai intorno al '29 — quel *Voyage au Congo* girato con la collaborazione di André Gide. Di lì possiamo dire incominci la sua carriera, e che dal documentario quindi la sua sensibilità abbia ricevuto l'impulso a procedere.

Allégret ci ha dato, fino ad oggi, una dozzina di film: nel 1939 era in Inghilterra a realizzare *Il ladro di Bagdad* (neppure si conosce se l'abbia condotto a termine) dopo avere espressa l'intenzione (meglio sarebbe dire che l'avevano promesso alcuni produttori) di realizzare sull'argomento della *Manon Lescaut* un film con Simone Simon, per i dialoghi di Marcel Achard. Non tutte le opere di questo regista — è evidente — sono da considerare, ma di molte c'è qualcosa da dire, qualcosa, meglio, da sottolineare.

L'anno di grazia, per Allégret (alludiamo alla quantità) fu il 1931, in cui passò dalla collaborazione con Genina — in *Les amants de minuit* — alla regìa di *La petite chocolatière*, da *Attaque nocturne* a *Marius* (continuazione del lavoro di Pagnol) a *Mam'zelle Nitouche*, conosciuto in Italia col titolo di *Santarellina*. Non a torto tali film passarono quasi inosservati, fatta forse eccezione per quest'ultimo che, pure slegato e immaturo nell'azione, rivelava una regìa dignitosa e una buona interpretazione « vaudevilliana » di Raimu; un Raimu di cui certi aspetti abbiamo riveduto solo molto più tardi.

Delle prerogotive di Allégret, quella che costantemente si nota in ogni suo lavoro è la scrupolosa creazione e descrizione di ambienti, o per lo meno la attenta fedeltà a quelli originariamente suggeriti da opere letterarie: come fu per *Senza famiglia* (1932) di Malot, interpretato da Robert Lynen. Il che non è poco, e in modo particolare dobbiamo considerarlo noi che spesso siamo costretti non « a fare del pessimismo » secondo che lamentano alcuni, ma a mettere il dito sulle varie

piaghe del nostro cinema, e ad additarne i difetti (quelli che sente talvolta persino il gran pubblico, e perciò i più veri) all'unico scopo di suggerire il medicamento più adatto: e i suggerimenti, quando si riconoscano per buoni, nessuno spirito d'ambizione dovrebbe far soggiacere, da qualunque parte essi provengano.

Abbiamo considerato il documentario come « scuola » e quindi come cosa che prima o poi si abbandona, e della quale si conservano però elementi e impressioni spesso duraturi, sicuramente utili. Allégret non sempre, ma molte volte (benchè senza indugiare tanto da ricadere nel documentario) si compiace di darci una pagina ariosa, una aperta visione di scenografie naturali. Si dirà che ne ha abusato nel *Lago delle vergini* (1934) ma noi gli perdoniamo, se pur esiste, l'abuso, perchè l'ambientazione è tra le cose migliori di questo film, ricavato da un soggetto male imbastito e peggio concluso come quello di Vicki Baum; dove la stessa Simone Simon, dopo una recitazione simpaticamente cruda e acerba, cade vittima del ruolo che deve sostenere, così che gli onori preparati per lei si addossano alla coppia Aumont-Déréan, l'uno nettamente inferiore al musicista di *Occhi neri*, l'altra reduce dalle mani di Duvivier nei *Cavalieri della morte*. E le sole pagine di questo *Lac aux dames* sono proprio quelle poche che ci offrono e la naturale pittoricità e la freschezza di creazione di certi ambienti, come la riuscitissima scena d'amore nel granaio. Simone Simon sarà ancora, nel '35, sotto la guida di Allégret (che intanto aveva diretto la Baker in *Zou-zou*) a fianco di Jean Pierre Aumont e Raymond Rouleau in un film per cui Charles Spaak scrisse lo scenario, *Il sentiero della felicità*, che va giudicato con *Ragazze folli* tra i migliori del regista francese. Qui si rivela — non per la prima volta forse, perchè è bene rifarsi ad alcune situazioni di *Lac aux dames* — un'altra spiccata tendenza di Allégret, quella cioè di porre la sua regìa principalmente a fianco di giovani attori; e non è senza importanza, anzi molto interessante e significativo, il fatto ch'egli sia in ciò completamente riuscito. Non è un semplice problema quello di dirigere elementi giovani, certuni poi alle primissime esperienze, e appunto in virtù di tale considerazione crediamo si debba concretare ad Allégret un maggiore riconoscimento della sua attività.

Dopo *Il sentiero della felicità* egli realizzò *Gribouille* (1937) ovvero *Il caso del giurato Morestan*, al quale si è imputato un giuoco troppo accentuato di motivi contrastanti, ma dove si nota d'altra parte sem-

pre una grande padronanza della regìa, specie nei riguardi di Michèle Morgan, l'evanescente diciannovenne che, scoperta e portata alla fama appunto da Allégret, comparve anche in *Orage* (1937) presentato in Italia con il titolo sconvolto ed accentuato in *Delirio*.

Su *Orage* la critica ha nei due sensi esagerato; e forse si è lasciata prendere la mano da quel certo tono melodrammatico che piace sempre al pubblico e che è, in fondo, la base del film. Ciononostante *Delirio* era ottimamente piazzato anche nella lista della produzione francese: un po' la recitazione di Boyer (pure con la sua monotonia) e della Morgan e un po' il ritmo discretamente sostenuto e interessante della storia, condita con un pizzico di scene idillico-pastorali, lo mantengono (commercialmente) bene a galla. Dopo *Orage* e *Gribouille* c'è *Entrée des artists* (1938) il film che riassume tutte le qualità peculiari di Allégret, dosate ordinate e fuse nell'atmosfera di una mesta bellezza; perchè *Ragazze folli* (così l'han voluto chiamare) è simpaticamente e amaramente giovane. Attraverso l'ambiente di una scuola di recitazione siamo portati a conoscere i sentimenti diversi e le passioni di alcuni allievi, e in particolare il dramma che agita tre giovani, Cecilia, Isabella e Francesco, e, — per riflesso — quello di tutto un mondo: questo lo scheletro della vicenda, esteso nell'opera attraverso i molteplici elementi ambientali. Odette Joyeux, già apparsa in un ruolo secondario nel *Lago delle vergini*, è la tragica Cecilia, donna innamorata che all'amore non ricambiato da Francesco sacrifica la vita; Janine Darcey, che abbiamo poi riveduto — non però così altamente interessante per emotività — in *La vita è un'altra cosa*, è la ingenua è dolente Isabella; mentre una intensa drammatica spigliatezza è nel Francesco di Claude Dauphin. Essi profondono con generosità ed entusiasmo (guidati con grande senso di misura) tutto il loro patrimonio artistico, come peraltro l'intera schiera dei generici e delle figure apparentemente secondarie; chè tutti hanno un risalto eccezionale, anche nella loro breve parte, affatto privo di retorica. Con essi ricordiamo Blin e Dalio, il primo nel ruolo di un degenerato che si muove per l'impulso di una violenta passione, il secondo in qualità di giudice, che sostiene autorevolmente il peso di gran parte del film. Quanto all'anziano Jouvet, egli solo poteva a quel modo dare vita a un maestro di recitazione, non foss'altro per il fatto che tale può essere veramente (si veda, per esempio, quel che da lui ha còlto Abel Jacquin); e notiamo in proposito che tra i fattori importanti per la omogeneità della narrazione, è proprio il

non aver abusato della sua presenza, tanto da conferirgli una maggiore evidenza di toni, e da non offuscare inutilmente la limpida recitazione dei giovani. Nel campo, ancora, della critica, spiace vedere come pochissimo considerate e valutate siano le qualità recitative (nel puro senso cinematografico) dei giovani attori, nel nostro caso quelli di *Entrée des artists*. Dei film in cui essi compaiono si dice, in pochissime righe, tutto il bene possibile, quasi come voler dire: è un bel lavoro, ma non se ne parli oltre. Quei pochi, peraltro, che se ne occupano, spinti da chissà quali considerazioni per non vedere incollato ai muri un nome celebre, vanno a sviscerare idee insostenibili; così ci si è lagnati, per esempio, che « Jouvet comparisse troppo poco sullo schermo », o si è visto addirittura un « bacio finale a lungo metraggio » del tutto inesistente: ché anzi poche volte si è notato un finale così semplicemente significativo. Bisogna dire piuttosto che la vera critica nei confronti del cinema è ancora troppo empirica e contenutistica, se non altro per il motivo che i cosiddetti « critici d'arte » del cinema vivono ancora di pregiudizi antichi nei riguardi delle arti figurative e, per di più, la maggior parte di essi ignora anche oggi quali siano i limiti o il contenuto formalistico del linguaggio cinematografico.

Gli attori parlano i dialoghi di Henri Jeanson; e ricordiamo qui, riprendendo per un attimo l'opinione di Clair, un'importante considerazione, e cioè che, prevalendo oggi nel cinema una tendenza più o meno letteraria, (della quale abbiamo già notato — se pur di sfuggita — l'eventualità del danno) non sempre si può e si deve parlare di capolavori (è tanto abusata questa parola, quanto rara la sostanza che se lo merita) se non dopo avere vagliato e in certo senso distinto i vari elementi del film. L'invenzione (in senso etimologico) del « parlato » ha dato invero modo e campo di introdurre quasi nuovi canoni poetici, la cui base è — innegabilmente — la letteratura, buona o cattiva non è qui il caso di discutere. Perciò — considerando che il vero cinema non lo faranno mai gli industriali, ma i sensibili, gli intelligenti e i poeti — conviene — e intendiamo dal lato della critica (perchè non una nuova *Poesia e non poesia* crociana?) come da quello della creazione — badare a non farsi cogliere dall'estasi e dal desiderio di un dialogo letterariamente originale e perfetto. Allora si cadrebbe per davvero nel « teatro fotografato » e il movimento, classica prerogativa e legge del cinema, a poco a poco si farebbe stasi: si veda in proposito l'abominevole e anticinematografico *Turbamento*, tanto caro al pubblico per il suo conte-

nuto. D'altra parte, siccome è ben chiara ormai l'esistenza di un « dialogo cinematografico » — il cui migliore esempio per incisione e funzionalità rimane sempre quello del *Vampyr* di C. Th. Dreyer — questo nuovo linguaggio può benissimo prestare un colpo di mano intuizionistico all'arte, quando, conformemente agli scopi, cioè alla funzionalità, lo si sappia modellare con doti peculiari, come Charles Spaak per *La fin du jour*, Natanson per *Mademoiselle Docteur*, come Jeanson per *Pepé le Moko*, *Carnet di ballo*, *Ragazze folli*. Sotto questo aspetto dunque *Entrée des artists* è — meglio ancora che *La fin du jour* — un limite di quantità; sorpassarlo sarebbe inutile e pericoloso.

Ma dialoghi, recitazione, regìa, montaggio e lo stesso commento musicale di Auric (il prediletto da Clair) tutto è fuso ed armonizzato in ciò che solo Allégret poteva rendere con mano sicura: l'atmosfera e il colore ambientale. E raramente abbiamo veduto una fusione così interessante ed accorta ad un tempo, di un ambiente che poche pennellate, anche se efficaci, non bastavano certo a definire (1). E se è vero — come sostengono molti — che oggi l'opera cinematografica non può più, per ovvie ragioni, essere la fatica di uno solo, è pur vero che i capolavori ancora si ottengono con la scelta di una intelligente collaborazione, sempre però riconfermando che dove manchi uno spirito superiore cioè « cinematograficamente intuitivo » la fusione non può avvenire: in sostanza, il film è ancora opera di un solo. Nel complesso di *Pepé le Moko* e di *Prigionieri del sogno*, noi vediamo esteticamente soltanto (ed è giusto) Julien Duvivier.

La caratteristica creazione d'ambiente del Conservatorio parigino è senza dubbio la più completa che Allégret ci abbia dato, come completo e coerente risulta l'intero suo lavoro; dove la tragica realtà delle cose, in quel continuo dibattersi dei sentimenti e delle passioni che paiono aspirare a una liberazione, assurge quasi a significato di sogno. Da Allégret noi, con tutta sincerità, non ci aspettiamo e forse non desideriamo di meglio; perchè anche l'arte, o meglio lo « stile » ha un limite, quello della personale intuizione; così le novità che verranno

(1) In Italia, tre opere meritano la segnalazione critica nei riguardi dell'orientamento e della coscienza di ambiente, quale da molto era auspicabile: *Fari nella nebbia*, *Via delle Cinque Lune* e la recentissima *Confessione* di Flavio Calzavara.

non ci leveranno l'ammirazione per questa *Entrée des artists*, anche se poco sia stata considerata e, in qualche caso, male accolta. Vogliamo alludere — il motivo è assolutamente polemico — a chi l'ha detto « film falso e sbagliato » (che è come volerne colpire, è chiaro, l'intima essenza) nulla comprendendo del significato lirico che Marc Allégret vi ha racchiuso in un velo di tanto intima e dolorosa poesia.

A noi pare di udire ancora Jouvet maestro di recitazione: « bisogna mettere un po' di vita nell'arte e un po' di arte nella vita », parole che suonano come la formula ideale di *Ragazze folli*, opera umanissima di riflessione e di sogno. Ma la società — diceva bene Wilde — perdona spesso al delinquente, mai al sognatore.

GUIDO GUERRASIO

Notiziario Estero

GERMANIA

Col 1° giugno ha avuto inizio in Germania la nuova attività cinematografica come è stata disposta e coordinata in seguito alle nuove norme sul concentramento nazionale di questa industria. Come è noto i centri di questa attività rimarranno anche in futuro: Berlino, Monaco, Vienna, Praga attraverso le sette società di produzione che vi hanno sede; società che alla loro volta faranno capo alla UFA per il coordinamento generale amministrativo e dei programmi di realizzazione.

*Dal punto di vista artistico si è voluto dare ad ogni società la massima libertà di iniziativa, alla quale sovraintende direttamente l'*Intendente Generale del Reich per il Film, Dr. Fritz Hippler.

Nella stagione 1942-43 si vorrebbero realizzare 110 pellicole così suddivise: Bavaria F. K., 15; Berlin F., 10; Praga F., 12; Terra Film, 14; Tobis Film, 22; Ufa 22; Wien F., 13, oltre a due grandi documentari a carattere spettacolare.

*In questa opera di massima utilizzazione di tutte le possibilità cinematografiche, come si è detto la Ufa avrà il coordinamento economico ed amministrativo di tutte le società mentre l'*Intendente Generale del Reich pel Film *curerà che gli stabilimenti di produzione siano utilizzati nel modo più razionale, onde evitare interruzioni di lavoro o eccessive affluenze che determinino degli squilibri. Farà capo al suo ufficio un apposito archivio degli artisti, registi, operatori e tecnici in genere, attraverso il quale egli seguirà l'attività di tutti i collaboratori alla produzione, segnalando eventualmente attori che non sono utilizzati da tempo o che possano sostituirne altri in determinate parti per evitare la eccessiva richiesta di alcuni elementi e stabilire di conseguenza un equilibrio delle paghe.*

L'Intendente *infatti si riserva il diritto di controllo sui contratti con gli attori; sui costi di produzione; sulle trattative per noleggio di film all'estero; sull'ingaggio a lunga scadenza degli attori, ecc. Le singole case sono è vero libere di concludere accordi e contratti di lunga durata con gruppi di attori ma non possono avere con ciò il diritto di tenerli inoperosi, perchè in tal caso* l'Intendente *potrebbe benissimo interrompere la vacanza dell'elemento prescelto, facendolo lavorare ove egli riterrà più opportuno.*

*Una sezione degli uffici dell'*Intendente Generale del Reich per il Film *si occupa anche dell'esame del soggetto, della loro approvazione e cura i collegamenti col regista e gli attori durante la produzione della pellicola.*

Gli stessi uffici seguono anche la preparazione professionale dei nuovi elementi, mantenendo i collegamenti con i « centri sperimentali di produzione » costituiti nei principali stabilimenti di posa. In questi vivai si effettuano delle riprese di prova e, in caso di buon rendimento, i nuovi attori vengono assunti con un contratto di prova speciale e vengono usati con particolari criteri.

Esercizio cinematografico

Si è parlato nei precedenti numeri dell'avvenuta concentrazione di tutto l'esercizio cinematografico tedesco in una grande società, la « Deutsche Filmvertriebs GmbH. ». Se i vantaggi apparivano subito evidenti dal punto di vista amministrativo, data la soppressione di molte spese generali e se gli altri vantaggi erano stati teoricamente individuati ed annunciati, ecco che ora, dopo alcuni mesi di esperienza, si possono constatare i vantaggi reali.

Innanzitutto si è dovuto rilevare la uniformità e la raggiunta razionalità nella distribuzione e nello sfruttamento del film dato che si è preso, nei vari sistemi prima adottati dalle varie singole case, il meglio di ciascuno ovviandone ai difetti; alcune case non avevano, per esempio, proprie filiali od agenzie in centri, anche importanti, viceversa ne avevano in altri eccessivamente vicini.

In base alla nuova organizzazione i 7300 cinematografi germanici sono stati suddivisi per competenza in quattro grandi ispettorati:

Ispettorato	*Nord . . .*	*cinematografi*	*2260*
»	*Centro . .*	»	*1820*
»	*Ovest . . .*	»	*1810*
»	*Sud . . . .*	»	*1410*

Nella designazione delle filiali e delle succursali si è seguita la suddivisione amministrativa del Reich e si è fatto in modo che i centri di distribuzione dipendenti dalle varie filiali abbiano non più di 70 o di 100 clienti.

Con tale accentramento è venuta naturalmente a scomparire la concorrenza che, se ha i suoi vantaggi, aveva anche i caratteristici difetti che nelle attuali contingenze potevano determinare degli sperperi o delle dispersioni. È subentrata invece la collaborazione più attenta ed oculata.

Si avranno infatti con questo sistema degli autentici specialisti in quanto ogni esercente avrà da fare con un unico dirigente di filiale e sarà quindi più facile la cordiale intesa, la specializzazione e la costituzione di quadri provvisti della massima sensibilità e perfetta conoscenza dei particolari bisogni, gusti, esigenze dei vari centri. Questo, si ritiene, potrà anche essere utile per la produzione, in quanto, ove si dovesse procedere a delle inchieste o rilievi sui gusti del pubblico, si potrà contare su un buon numero di funzionari perfettamente in grado di fornire utili comunicazioni.

Altra innovazione resa possibile da questo nuovo sistema è stata la soppressione dei « minimi garantiti ». Il noleggio infatti avverrà ora esclusivamente sulla base delle percentuali mantenendo la quota di noleggio da 30 a 40 marchi. Tale sistema oltre che a semplificare notevolmente i complicati conteggi in più o in meno, segna anche l'inizio di una era nuova nei rapporti tra distribuzione ed esercizio, che saranno impostati sulla reciproca fiducia.

La valutazione del successo di un film sarà in questo modo la più reale e rispondente alle esigenze del pubblico, dato che tutte le pellicole sono lanciate con lo stesso sistema ed hanno tutte le stesse possi-

bilità: i libri contabili della « Deutsche Filmvertriebs GmbH » rappresenteranno quindi il vero termometro che rispecchierà la temperatura della produzione nazionale.

Pubblicità al film

Come già comunicato nei precedenti numeri è stato disposto in Germania che la parte pubblicitaria introduttiva al film non possa superare i 50 metri di pellicola. Il « Film Kurier » ritorna ora sull'argomento per dare ulteriori delucidazioni per quanto riguarda il riferimento agli autori del film.

Secondo il paragrafo 2°) delle disposizioni accennate, è concesso lo spazio di un quadro all'indicazione del manoscritto o copione mentre un analogo spazio è concesso collettviamente al compositore, architetto e operatore; questo eccetto per i film musicali, ove il compositore ha diritto ad una didascalia a sè.

A maggior chiarimento del paragrafo suddetto è stata effettuata la seconda dichiarazione:

« ... è permesso far menzione oltre che del titolo del film, della sua versione da un'opera musicale o letteraria. Resta ferma la concessione, come per il passato, di riportare il nome dell'autore dell'opera originaria (romanzo o novella). Nulla in contrario a che vengano citati i compositori delle eventuali canzoni salvo che non siano gli stessi che abbiano già usufruito di un quadro intero per altro genere di collaborazione. Questo per non provocare un eccessivo allungamento dello totale presentazione ».

Formato ridotto

L'associazione tedesca dei cine-amatori ha tenuto recentemente a Berlino la sua 15ª assemblea annuale. Il Presidente Melzer si è compiaciuto del suo rigoglioso sviluppo, dato che l'Associazione conta ben 64 gruppi e oltre 4000 soci. Egli ha messo in evidenza l'ottimo apporto di questo organismo che è risultato della massima utilità per l'allenamento e l'avviamento di tecnici e specialisti alla industria normale del film. Ha messo anche in evidenza l'apporto dato da questa categoria di cineasti alla documentazione di guerra per la quale molti di essi si sono prodigati.

SPAGNA

ATTIVITÀ CINEMATOGRAFICA

Grande attività di produzione in Spagna, come mai in passato. Gli studi lavorano in pieno; appena un lavoro è ultimato, tecnici e maestranze lavorano intensamente per preparare nuove scene per nuovi film.

Attualmente vi sono quattro stabilimenti di posa a Madrid mentre un quinto è in costruzione. Si parla però di ulteriori ingrandimenti e di nuove costruzioni. Entrerà quanto prima in funzione, dopo una pausa di due anni, un teatro di posa esistente in Aranjuez a un'ora di automobile dalla capitale: si attende solo di assicurare i collegamenti col centro, mediante uno speciale servizio di automobili azionato a carbonella, in conseguenza delle nuove severe disposizioni sul carburante.

Da una locale corrispondenza che si occupa di questa attività si rileva che gli impianti cinematografici spagnoli non sono certo l'ideale dal punto di vista della attrezzatura tecnica e della comodità di lavorazione: si supplisce però con molta buona volontà a quelle che sarebbero le deficienze ed il lavoro procede lo stesso con entusiastica rapidità.

NORVEGIA

ATTIVITÀ CINEMATOGRAFICA

Il ritmo della produzione cinematografica in Norvegia è dei più lusinghieri in questi ultimi tempi, specialmente per quanto riguarda il documentario. Questo specialmente in seguito al notevole interessamento della Direzione per la Cinematografia esistente in seno al Ministero della Cultura Popolare in Norvegia.

Tale Dicastero ha deciso di incrementare anche la produzione delle pellicole spettacolari ed a tale scopo ha provveduto alla destinazione di una notevole area di terreno nelle immediate adiacenze di Oslo per la costruzione di un grande teatro di posa e di impianti vari relativi alla industria cinematografica.

d. t.

Gli intellettuali e il cinema

MAC ORLAN, LA FOTOGRAFIA E L'IMMORTALITÀ

Pierre Mac Orlan, scrittore francese, non sarà forse abbastanza scrittore per essere uomo molto noto, e di grande influenza, nel mondo cinematografico francese. Basterà ricordare ch'egli è il famoso sceneggiatore de *L'inhumaine*, film d'avanguardia, diretto da Marcel L'Herbier nel 1923, e che era appunto ideato per dare una preponderanza assoluta a elementi di ordine letterario, i quali però, vista la loro insufficienza, han finito col cedere il passo al dominio assoluto degli elementi scenografici (vi era, infatti, anche F. Léger, che l'anno seguente doveva fare per proprio conto il *Ballet Mécanique*). Va ancora ricordato che *La Bandera* di Duvivier, del 1935, e *Quai des brumes* di Carné del 1938, sono tratti da due suoi romanzi, che hanno lo stesso titolo. Letterato in crisi, intellettuale acutissimo, egli è sempre stato anfibio tra l'acqua e il fuoco, tra letteratura e cinema.

Dal suo libro *Masques sur mesure* (NRF, 1937) traduciamo questo brano sulla fotografia. Un brano già un po' storico, e in cui la cosiddetta gratuita della fantasia rivela però tutta l'intelligenza spiritosa e coraggiosa che giustifica, qualche volta, anche i giochi più aridi della penna. E che comunque dice una parola autorevole che può servire anche per la polemica sempre attuale che brontola, sia pure in sordina e senza scandali, tra graficità e pittoricità della fotografia cinematografica.

Il lettore si troverà di fronte anche al nome di Man Ray, operatore estroso e avventuroso regista, padre putativo del surrealismo cinematografico: *Le Retour à la Raison* (1923), *Emok Bakia* (1926), *L'étoile de mer* (1928) e *Les Mystères du Château du Dé* (1929) sono i documenti del più polemico surrealismo, creati appunto da Man Ray. Come si ricorda, Man Ray fu anche il fotografo di René Clair in *Entr'Acte*.

« Basta dare uno sguardo a un dagherrotipo qualunque per subirne quel fascino di cui la letteratura è un veicolo incomparabile. La fotografia è ancora agli inizi del suo trionfo. Possiamo noi così decifrare meglio o con meno pregiudizi i materiali che l'occhio umano può utilizzare? È possibile. Fonografo,

fotografo, tutti questi nomi che terminano in *-grafo*, dopo essere stati rifiutati dalle persone delicate e sensitive, ritornano come padroni nella vita di coloro che si meravigliano di vedere e di capire. Essi prendono una singolare rivincita restituendo alle cose di cui riproducono meccanicamente i limiti, la presenza di questo mistero universale di cui ogni oggetto possiede una porzione che gli conferisce una personalità e un interesse nel mondo. L'arte fotografica, al punto in cui è arrivata, può dividersi in due classi, che sono approssimativamente i due poli di ogni creazione artistica umana. C'è una fotografia plastica e una fotografia documentaria. Questa seconda categoria è letteraria suo malgrado, perchè essa non è che la testimonianza d'una vita contemporanea raggiunta in un momento opportuno da un artista che è in grado di afferrare tale momento. Bisogna, tuttavia, talvolta stare decine di ore ad aspettare il secondo unico nel quale la vita può essere colta sul fatto, "in flagrante".

A questo riguardo io mi ricordo d'una fine di giornata passata a Londra nel quartiere cinese, a Pennyfields. Una magnifica nebbia conferiva alle ragazze imbevute di alcol, una dignità e un orrore da museo Grévin. La mia presenza, alle cinque della sera, in questa via corta e larga, sembrava avere immobilizzato la vita. Lo spettacolo di queste figure di cera perdute nella bruma poteva far nascere qualche idea. Mi affrettai a prendere qualche fotografia, così a caso. Poi le feci sviluppare. Erano cattive, e mi diedero delle prove meravigliose. Su una di esse, in primo piano, si vedeva una porta con l'invetriata rotta. Al posto di un vetro rotto d'una finestra, si vedeva un manifesto in caratteri cinesi, incollato sull'intelaiatura. La strada, nel suo insieme, era presa d'infilata. Si potevano vedere tutte le porte del marciapiede di destra. E, nel vano di una di queste porte, una gonnellina appesa... una gonnellina soltanto, perchè tutte le ragazze di cera si erano affrettate a ritirarsi vedendomi manovrare la mia macchina. In primo piano una bellissima gamba e l'orlo d'una sottana si associavano al manifesto cinese. Il mistero cominciava con questa gamba. La fotografia aveva fissato un dettaglio essenziale, di cui io non posso far sentire tutta l'importanza in questo momento, e che la vista diretta di questa strada quando io vi passeggiavo non aveva saputo rivelarmi.

Per coloro che cercano i dettagli spesso sottili del fantastico sociale odierno, la fotografia è un mezzo incomparabile. Artisti come Man Ray, Kertèsz, Bérénice Abbott nei suoi ritratti, Atget, Germaine Krull, e qualche altro hanno dato un significato assolutamente nuovo alle interpretazioni del mondo oggettivo. La fotografia è, oggi, l'arte più completa, adatta a realizzare la fantasia e tutto ciò che esiste di curiosamente umano e inumano nell'atmosfera che ci circonda, e nella stessa personalità dell'uomo. Man Ray ricerca le linee estratte d'un fantastico plastico come si potrebbe trovarlo in un De Chirico, per esempio. In Kertèsz, l'inquietudine d'una fantasia della strada, più conforme ai gusti dell'Europa centrale, interpreta gli elementi segreti dell'ombra e della luce, perchè altri ne ricavino situazioni romantiche. Se la nostra epoca lascia nella storia letteraria del nostro tempo l'impressione molto netta

che una nuova scuola dedicata al romanticismo e al fantastico ha prodotto opere che possano durare, bisognerà aggiungere al nome di qualche scrittore i nomi di alcuni disegnatori e fotografi-scrittori, come Gus Bofa, Laborde, Georges Grosz, Masereel, e quelli di fotografi-poeti come Man Ray e Atget il precursore. Chini sulle più belle composizioni di questi artisti, vi si ritroverà le tracce dell'attività sentimentale della velocità, della luce e della donna, che sono i tre elementi più appropriati alla nostra inquietudine... Bisogna contemplare queste testimonianze dell'attività sociale dei nostri tempi e prolungare le proprie meditazioni fino al loro limite estremo, al fine di ricercare, sui mille volti che compongono una folla presa da obbiettivo sensibile, le tracce della nostra inquetudine.

Non si tratta qui della fotografia come il gusto della cartolina illustrata e del ritratto all'acquarello l'ha volgarizzata. La fotografia, che considero la più grande arte espressiva della nostra epoca, non esiste che in qualche studio o stabilimento o teatro e nelle collezioni delle grandi agenzie fotografiche che procurano documenti alla stampa. Ogni epoca crea delle apparenze misteriose, apparenze d'altronde del tutto arbitrarie, ma che sembrano in rapporto con la forza d'invenzione degli uomini che creano uno stile.

. . . .

La fotografia mi sembra corrispondere perfettamente a ciò che si può desiderare di plastico nell'evocazione assolutamente plastica di un pensiero. Non possono esistere leggi per esprimere l'apparenza fantastica, ad esempio, di una strada, quando si conoscono già tutte le storie che conferiscono a tale strada una agitazione cerebrale spesso sorprendente. Non possiamo guidarci, per reinventare il popolo delle ombre e dare un senso al romanticismo sociale che ci circonda, se non con il mezzo di un rivelatore potente. È qui che interviene l'arte della fotografia.

. . . .

La più grande forza della fotografia, per l'interpretazione letteraria della vita, consiste, secondo me, nel potere ch'essa ha di creare la morte per un piccolo istante. Essa fa morire tutto ciò che vuole per una durata così minima, che la gente ritorna dall'aldilà senza aver preso conoscenza della propria avventura. Ma questa avventura fotografica non è perduta. Ci sono degli uomini che stanno a spiare e leggono sui bei visi animati da Man Ray o da Bérénice Abbott, dei destini fecondi, di cui il più breve può essere espresso in trecento pagine ».

Di queste parole, delle quali non si cesserebbe di ammirare il vivace entusiasmo, il lettore avrà notato quella curiosa preoccupazione: « se la nostra epoca lascia nella storia letteraria del nostro tempo l'impressione di aver prodotto opere che possano durare, ecc. ...» Durare, passare alle storie letterarie come inventori di un'atmosfera fantastica da protrarre, da trascinare nel futuro. Si direbbe che questa preoccupazione deteriore finisca col debilitare tutto l'entusiasmo di Mac Orlan, e alterare l'intima portata dei ritrovati di quella sensitiva indagine sui misteri delle ore che incombono alla terra, e

sulle ombre, sulle luci che rapiscono a volo, per immergerle nelle più inquietanti pieghe dell'anima, le strade, i volti, i corpi, e insomma tutte le cose. Ognuno sarà in grado di sentire come queste formule emotive han già fatto un po' il loro tempo, e il sorriso di compiacenza ch'esse sollecitano sarà già velato da un lontano velo di scetticismo. Ma, a parte questo, diciamo che unica vita possibile e vera per ogni elemento del fantastico sociale, sarà invece il desiderio di morire, di sparire: non di conservarsi in un futuro che è la sua smentita irrimediabile. Il fantastico sociale, documentato nel mondo delle ombre, e trasferito dai piani e dal tempo in cui si eccita, sollecitando la curiosità e morbosità altrui, cade nel ridicolo, se non nella giudiziosa malizia dei posteri. Labile materia umana. Ma non diamo ai nostri posteri questa ricca soddisfazione.

In fondo noi non possiamo essere tra coloro che si rammaricano troppo della caducità della materia in cui le immagini della luce e dell'ombra hanno la loro effimera sentenza temporale. Lo stesso cinematografo, ad onta delle varie cineteche, non lascerà di sè che pochi brandelli fra un secolo. È giusto. E di esso non resti che la sua memoria infinita, non umana, scritta in un cielo che non è il nostro cielo d'ogni mattina e d'ogni sera, malinconica faccenda. È giunta, o quasi, la tenue, la dolce ironia della sua splendida vita che, come la rosa di Malherbe, dura lo spazio di un mattino. Al di fuori di un ricordo sensibile del ritmo in cui sono state immerse, le immagini scompaiano pure, trascinandosi in una tomba comune tutto li bagaglio di cose che dietro quelle immagini si è agitato e affannato in cerca di una verità disumana. Scompaiano, e non si conservino inutilmente al sorriso ingiusto e senza pietà dei nostri nipoti. Durare nelle storie letterarie, come bramerebbe Mac Orlan, per sè e per i fotografi che sono cari alla sua fantasia, è un po' un'ambizione esibizionistica, teatraleggiante. Non si deve sfruttare così bassamente la nostra inquietudine con una pretesa di immortalità. Durare, curiosa e immorale usura, trita ambizione romantica e letteraria, questo senso che confina così apertamente con una irriverente sfiducia verso la morte, la quale è invece la sola salvezza degna di noi, e delle nostre fantasie, che in massa si sono ormai affidate alla celluloide. La vita è un peccato dell'eternità, e, se è possibile, cancelliamolo.

Per un senso di responsabilità personale, sarebbe bene che non cedessimo alla tentazione di passare agli occhi maligni dei posteri, che rideranno di noi, delle nostre malattie romantiche, della forma delle nostre giacche, delle nostre scarpe ortopediche, del nodo delle nostre cravatte, della nostra pettinatura, e della moda in cui navigano le nostre donne.

EMILIO VILLA

Vita del Centro

ATTRIBUZIONI E FUNZIONAMENTO DELLA SEZIONE AVVIAMENTO DEL C. S. C.

« Bianco e Nero », nel fascicolo n. 8 dell'agosto 1941, dava notizie della costituzione, presso il Centro Sperimentale di Cinematografia, di una speciale Sezione Avviamento, istituita dal Ministero della Cultura Popolare, d'intesa con le organizzazioni sindacali competenti, allo scopo di favorire, coordinare e controllare l'immissione di nuovi elementi artistici e tecnici nel settore della produzione cinematografica.

Il nuovo servizio del Centro iniziò il suo pratico funzionamento il 15 settembre 1941-XIX. I compiti affidati alla Sezione venivano precisati in questo senso: predisporre e attuare l'esperimentazione di quegli elementi che desiderano svolgere attività professionale nelle varie categorie della produzione cinematografica (artistiche, tecniche ed organizzative) e che per titoli di studio, per età, o per altre ragioni, non si trovano nella condizione di poter concorrere annualmente ai posti previsti dal Bando di Concorso del C.S.C.

Presso la Sezione Avviamento, tali elementi subiscono infatti il primo esame di una Commissione di esperti designati dagli Enti e dalle Associazioni Sindacali interessate; la Commissione provvede quindi alla loro iscrizione ai corsi normali, quando si tratti di elementi particolarmente qualificati, o alla ammissione a corsi accelerati di istruzione professionale, da organizzarsi a cura del C.S.C., o senz'altro all'accertamento dei requisiti della capacità professionale degli interessati, per la eventuale iscrizione agli uffici di collocamento.

* * *

Alla Sezione Avviamento sono ammessi aspiranti alla carriera professionale nel lavoro di: regista, aiuto regista, operatore da ripresa, fonico, scenotecnico, truccatore, direttore, ispettore e segretario di produzione, montatore.

La Sezione è retta da una Commissione, composta di due rappresentanti per ciascuna delle Federazioni Nazionali Fasciste Industriali e Lavoratori dello Spettacolo, di due rappresentanti della Confederazione Nazionale Fascista Pro-

fessionisti e Artisti, e dal Direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia, in rappresentanza del Ministero della Cultura Popolare, il quale esercita la vigilanza sull'attività dell'ufficio.

Presso la Sezione sono accentrate tutte le istanze e le segnalazioni degli interessati, di Enti e Ditte private, per quanto concerne l'ammissione di nuovi elementi nelle carriere professionali anzidette.

La Sezione si avvale di tutti i servizi tecnici e artistici del Centro Sperimentale e, dopo un primo esame, gli organi predisposti alla Sezione decidono se i singoli elementi possono essere senz'altro dichiarati idonei per l'iscrizione al competente Ufficio di Collocamento o se è consigliabile la loro iscrizione ai corsi normali del C.S.C., o a speciali corsi accelerati professionali.

I corsi accelerati professionali consistono in sostanza in un prolungato esame ed in una preparazione pratica degli elementi accettati, e si svolgono sulle seguenti materie:

ATTORI:
- *a*) Breve corso di recitazione cinematografica, dizione, educazione fisica o danza;
- *b*) Breve corso di cultura cinematografica;
- *c*) Provino finale.

REGISTI, AIUTO REGISTI, OPERATORI E FONICI:
- *a*) Conversazione di cultura generale e professionale;
- *b*) Provino finale.

SCENOGRAFI E SCENOTECNICI:
- *a*) Conversazione di cultura generale e professionale;
- *b*) Bozzetto finale corredato di piante e alzate.

DIRETTORI E ISPETTORI DI PRODUZIONE:
- *a*) Conversazione di cultura generale e professionale;
- *b*) Preventivo e piano di lavorazione su sceneggiatura data.

MONTATORI:
- *a*) Conversazione di cultura generale e professionale;
- *b*) Esperimento finale di montaggio su pellicola fornita.

TRUCCATORI:
- *a*) Conversazione di cultura generale e professionale;
- *b*) Provino finale.

Alla fine di ciascun corso la Commissione accerta l'idoneità o meno dei singoli partecipanti.

* * *

Le domande di coloro che intendono iscriversi alla Sezione Avviamento del Centro Sperimentale di Cinematografia, indirizzate all'Ufficio di Segreteria della Sezione e compilate in apposito modulo, devono essere corredate dai seguenti documenti: certificato penale, certificato di buona condotta, certificato di nascita.

Gli aspiranti attori e attrici devono allegare due fotografie, non ritoccate, una a mezzo busto e l'altra in figura intera, del formato 13 × 18. Tutti gli aspiranti, inoltre, è utile che esibiscano i documenti e i titoli che possano comprovare le loro speciali qualità e attività nel settore cinematografico di particolare competenza (diplomi, documenti, dichiarazioni varie, ecc.).

* * *

Dal 28 agosto 1941-XIX al 1° maggio 1942-XX la Commissione della Sezione Avviamento ha tenuto quattro riunioni, esaminando le domande di 240 aspiranti. Attualmente sono in corso di istruttoria oltre 200 domande.

Nella riunione del 26 agosto il Direttore Generale per la Cinematografia, presidente, illustrò ai membri della Commissione gli scopi per cui la Sezione medesima veniva costituita, e l'importanza della funzione da essa esercitata. Vennero fissati quindi i criteri di massima per il pronto inizio del funzionamento della Sezione e dei corsi professionali. Nella successiva riunione del 10 ottobre fu esaminato un primo gruppo di pratiche, comprendente 30 aspiranti a varie categorie. Furono ritenuti idonei soltanto due aspiranti.

Nella terza riunione, tenutasi il 28 gennaio 1942-XX, furono esaminate 55 domande. Fu riconosciuta l'idoneità di 24 aspiranti; 21 furono esclusi e 10 furono rinviati ad un successivo e più approfondito esame.

Un certo numero di aspiranti attori fu inoltre sottoposto al provino e si girarono complessivamente, a tutto il 28 gennaio 1942-XX, 26 provini.

* * *

L'ultima riunione della Commissione della Sezione Avviamento ebbe luogo il 27 aprile 1942-XX. Furono sottoposte all'esame della Commissione 155 pratiche, così ripartite:

Aspiranti attori e attrici n. 91, approvati n. 4; aspiranti fonici e aiuto fonici n. 5, approvati n. 2; aspiranti operatori e aiuto operatori n. 9, approvati n. 1; aspiranti direttori, ispettori e segretari di produzione n. 14, approvati n. 3; aspiranti truccatori e aiuto truccatori n. 6, approvati n. 4; aspiranti montatori n. 1, approvati nessuno; aspiranti segretari di edizione n. 2, approvati n. 2; aspiranti scenografi n. 1, approvati nessuno. Complessivamente, quindi, è stata accertata l'idoneità di 23 aspiranti.

Dei 91 aspiranti attori e attrici 8 furono sperimentati con un provino e 15 furono invitati a partecipare a un corso accelerato professionale, corso che si deve intendere di prolungato esame e insieme di istruzione pratica.

Il corso attualmente è in pieno svolgimento e si concluderà con un provino pratico per ciascuno dei partecipanti.

* * *

Per disposizione del Ministero della Cultura Popolare alla Sezione sono inoltre assegnati altri compiti. I privati, gli Enti e le Case Cinematografiche che intendono promuovere gare, concorsi, o manifestazioni in genere per la

ricerca di nuovi elementi da destinarsi alle attività professionali, e che debbono ottenere la preventiva autorizzazione del Ministero della Cultura Popolare per dar corso a tali iniziative, devono infatti sottoporre al Centro Sperimentale di Cinematografia il coordinamento e la vigilanza di dette manifestazioni.

Il Centro esercita queste funzioni attraverso la sua Sezione di Avviamento.

* * *

Il funzionamento della Sezione Avviamento acquista, dopo una prima fase di sistemazione, sempre maggiore sviluppo e risalto. L'ufficio infatti, mentre assicura un sereno esame degli elementi che aspirano ad introdursi nella produzione cinematografica, esclude quelli che per non competenza o altre qualità negative non risultassero adatti; perfeziona coi suoi corsi quegli elementi che non apparissero sufficientemente preparati, pur trovandosi in possesso dei requisiti per ottenere il riconoscimento sindacale; allontana quanti siano attirati verso il cinema da illusori miraggi, fonti spesso, per i meno coscienti, di delusioni e smarrimenti; difende gli interessi degli iscritti alle varie categorie arginando la folla dei nuovi aspiranti, ed effettuando le necessarie cernite e selezioni; facilita in una fase pratica presindacale il lavoro complesso dei vari organi sindacali dello Spettacolo; segnala alle Ditte produttrici e agli Enti gli elementi più meritevoli di attenzione e più capaci; argina i favoritismi e i vari interessi non morali additati anche dalla nota del n. 10, a. V, di « Bianco e Nero », e i quali hanno costituito per lungo tempo una indecorosa piaga del nostro cinema. È, insomma, il compito della Sezione Avviamento del C.S.C., oltre che di una evidente importanza pratica, l'espressione precisa di una volontà che ispira la sua opera a un lungimirante concetto di disciplina e di morale. A questo imperioso e superiore concetto sopratutto ha infatti obbedito il provvedimento che il Ministero della Cultura Popolare ha emanato nel fondare, a mezzo della Direzione Generale per la Cinematografia, e presso il dipendente Centro Sperimentale, la Sezione di avviamento al Lavoro.

MARIO VERDONE

Rassegna della stampa

NELLA SCUOLA DELLA NUOVA GENERAZIONE DEL FILM ITALIANO

Salutati dall'allegro belare di un capro saliamo la vasta scalinata dell'edificio moderno, tagliato nel sobrio stile dell'era fascista. In esso domina un profondo silenzio, si sente soltanto il rumore dei nostri passi sul lucido pavimento che annunziano la venuta del visitatore. Il segretario del direttore ci prende senza superflue formalità sotto la sua guida. « Arrivate proprio alla fine della lezione di ballo » — egli dice — e ci conduce in una grande sala sulla cui porta è scritto in caratteri metallici la parola « Danza ».

Una ventina di ragazze dai capelli biondi, rossi e bruni, sgambettano al suono di un pianoforte o di un grammofono. Alcune porte più in là, nella palestra, i giovanotti si esercitano nella ginnastica, nel pugilato ecc.. Il campanello annunzia la fine della prima lezione. Si passa a fare la « doccia ». E mentre la gioconda compagnia sciama piena di vita davanti a noi per refrigerarsi in vista della prossima lezione, profittiamo dell'occasione per fare una visita all'edificio. « Questa scuola della nuova generazione del film — racconta la nostra guida — è stata costruita nel gennaio del 1940. Ne è direttore Luigi Chiarini, il quale è nel tempo stesso regista e direttore della rivista mensile « Bianco e Nero », edita dal Centro Sperimentale. Abbiamo in tutto circa 50 allievi, naturalmente non solo del campo della recitazione, ma anche degli altri settori: regìa, scenografia, tecnica del suono, ecc. Abbiamo due teatri principalmente destinati alle riprese dei film nella scuola stessa e che talvolta vengono utilizzati anche da Cinecittà, quando tutti i teatri sono occupati ». I due teatri hanno lo stesso aspetto di tutti gli altri teatri cinematografici del mondo. In essi si vedono attrezzi di ogni specie e gente truccata. Dopo averli visitati gettiamo uno sguardo nei reparti del suono, nelle camere di montaggio e taglio del film, e ci rechiamo nella sala di proiezione, dove a seconda dei casi, vengono proiettati film per l'addestramento degli allievi o per le prove. Si passa poi a visitare i numerosi piccoli guardaroba, le sale del truccatore e giungiamo nella sala di recitazione, ove è già cominciata la lezione giornaliera di recitazione. In una grande sala luminosa, sulle cui pareti spiccano le immagini del Sovrano e del Duce — per volontà del quale venne costruito questo Centro Sperimentale — vi sono una ventina di ragazze e sei giovanotti raccolti intorno alla loro insegnante, Teresa Franchini, una delle tre insegnanti, la quale è essa stessa un'attrice, ma del palcoscenico. E' assai gentile e cambia subito il programma della lezione per mostrare all'ospite l'abilità degli allievi e per intrattenersi con lui. Così apprendiamo dalla sua voce qualche particolare sul divenire dell'allievo. Dopo un esame di ammissione fatto secondo il punto di vista dell'aspetto, per esempio la forma del volto e il suono della voce al microfono, ha luogo un altro esame nel Centro stesso, quando l'allievo ha assolto il corso di tre mesi. È in questo momento che si decide se l'allievo possiede attitudine di attore o se sia opportuno continuare l'addestramento. Soltanto pochi vengono mandati via. In generale, coloro che al primo esame sono stati approvati, superano anche

la seconda prova. Dopo questi tre mesi gli allievi sono anche retribuiti, cioè ricevono uno stipendio che varia dalle 300 alle 900 lire mensili, in modo da' avere una base per vivere. Molti abitano a Roma presso i genitori o i parenti, così che questo denaro è per essi un di più. Altri, le cui condizioni non sono molto buone, debbono cercare un cespite di guadagno. L'addestramento giornaliero dura dalle 9 alle 16,30 e comprende vari campi: dopo la danza e la ginnastica, seguono sempre due ore di recitazione. Dopo una pausa per la colazione si ricomincia alle 15, in base al programma delle lezioni, con la musica, l'insegnamento linguistico, storia dell'arte, cultura filmistica, disegno, trucco, ecc. L'intero corso dura due anni, dopo di che gli allievi passano al grande cimento.

Naturalmente può anche accadere che un allievo, grazie alle sue particolari attitudini, venga lanciato prima della fine del corso. Ma sono eccezioni, che certo ogni allievo segretamente sogna, ma che in realtà raramente si avverano, nè a questo mira il Centro Sperimentale. Esso non vuole allevare divi di occasione, ma intende lavorare con metodo e produrre una generazione di attori il cui perfezionamento artistico dia ogni garanzia di successo. La prova migliore dell'esattezza di questa tesi è che quasi tutti i più noti attori italiani provengono dal Centro Sperimentale, il quale esiste già da 7 anni. Fra tali attori troviamo nomi come quelli di Clara Calamai, Maria Denis, Alida Valli, Andrea Checchi, Dhia Cristiani ed altri che in Germania sono in parte già noti e popolari.

Quali fra questi giovani e speranzosi allievi raggiungerà la grande mèta? Ciò non è facile a dire, sebbene le prove di recitazione ci abbiano dimostrato elementi di talento superiore al normale. Vi è per esempio la più giovane della classe, una giovinetta quattordicenne con un volto chiaro ed espressivo che sa prodursi con naturalezza e in modo commovente in una scena d'amore. È veramente sorprendente con quale disinvoltura e con che gioia la loro abilità si rivela anche alla presenza di ospiti stranieri. E con eguali disinvoltura raccontano della propria esistenza. La giovinetta quattordicenne, finiti i suoi studi, ha preso subito la via del Centro Sperimentale. Un giovanotto per volontà del genitore, avrebbe dovuto studiare giurisprudenza e sostituire in seguito il padre nella professione di avvocato. Per lungo tempo ha dovuto lottare il giovane, il quale si era messo in testa di fare l'attore cinematografico, per ottenere il permesso di farsi esaminare. E poichè la prova andò bene, il severo genitore dette alla fine il suo consenso. Un'altra frequentatrice del corso stava per dare gli esami di abilitazione magistrale, allorchè rinunziando ad esercitare una professione che in Italia incontra assai favore fra le donne, si iscrisse al Centro Sperimentale. Ed oggi essa è una delle migliori promesse del film. Con sincero rammarico ci accomiatiamo verso mezzodì dal Centro Sperimentale per tuffarci di nuovo nell'intenso movimento della Città Eterna.

C. G.

(*Corrispondenza da Roma al « Leipgizer Neueste Nachrichten »* - 9-5-1942).

ALTRI GIUDIZI SU « CINQUE CAPITOLI SUL FILM » DI LUIGI CHIARINI

Se anche noi mai avessimo saputo esser questo quasi un insieme di lezioni sul cinema per chi non può seguire i corsi al Centro Sperimentale nè avessimo saputo essere Luigi Chiarini un « professore », dalla lettura di questi cinque capitoli sul film ci sarebbe stato facilissimo intuirlo. Nè si pensi che con ciò vogliamo pregiudicare l'opera del Chiarini, ma solo accusarne compreso il tono, lo spirito che la pervade e la fa tanto differente da ogni altra che fino ad ora sul cinema sia stata scritta.

Si sa, per la sua particolare posizione esposta, diciamo così, ad infinite interferenze da parte di elementi molto eterogenei, l'arte cinematografica è quella che più si presta ad equivoci molteplici e con più facilità può dare appiglio ad orecchianti o mestieranti per una trattazione d'ar-

gomenti inscopertamente tarati d'un dilettantismo proprio eccessivo quando non legati al carro d'una malafede o della cecità d'una esperienza sterilmente molteplice, perciò un'opera chiara, che non creda di aver scoperto l'America ad ogni pagina, nè presupponga d'aver tutto detto su questo pozzo senza fondo (e male illuminato) che è il cinema, pur non tralasciando alcun problema e ad ognuno dando esauriente risposta, è qualcosa di raro, come (ci si passi l'immagine) una bella ragazza semplicemente vestita di bianco, in un gruppo di donne cariche d'ornamenti e di colori che lascino, viste così dal di fuori, il dubbio di qualche segreto metodo per sopperire a fisiche mancanze.

Noi non vogliamo ora tessere l'elogio sperticato di questo libro, come alcuni hanno fatto, esagerando forse un po' i suoi pregi nè vogliamo inveire contro esso, come altri hanno fatto, mal interpretandone il significato e gli intenti; solo giustamente tributargli un riconoscimento di meriti che certo sensibilmente superano il normale di tali libri. In più chiare parole, in un campo in cui ci si sente autorizzati a scriverne e dirne di cotte e di crude, questo libro, pretta espressione d'un equilibrio che non è mediocre ma singolare, fa la figura di una perla giapponese in mezzo a dei ciottoli.

Per non cadere nell'equivoco in cui son caduti i recensori di cui parlavamo sopra i quali, non trovando nuovi schemi di nuovissime estetiche, nè polemiche nè trattazioni originali, diremo che bisogna porsi dinanzi a questo libro in un molto ben definito stato d'animo, fuori del quale non è possibile la comprensione del libro stesso, per cui si arriva a delle negazioni che sono assolutamente fuori di luogo.

Questi capitoli infatti non vogliono, come già dicevamo, scoprir nulla ma solo trattare regolarmente una materia che altrove solo irregolarmente è stata trattata, a sbalzi, senza uno schema da poter seguire, senza finali intendimenti, sempre come di passata. Perciò derivare dalla inappagata richiesta di nuove parole una negazione per l'opera è falso giacchè ad essa si chiede quello che non ha mai promesso, mentre trovarne il tono povero perchè chiaro e semplice è non capirne il dichiaratissimo intento di prima lezione panoramicamente minuziosa.

Fissati dunque gli intenti del lavoro (e non elevatolo a trattazione completa ed estesa d'un argomento che avrebbe di ben più grosso tema bisogno per essere esaurito) non si può non riconoscergli il totale raggiungimento dei propri fini e non si può non riconoscere a Luigi Chiarini la sua condizione particolarissima e privilegiata nel campo così vasto e così variamente popolato del cinematografo, per cui, a lettura di libro ultimata, il primo pensiero che scaturisce dalla chiara visione degli argomenti in esso trattati è il desiderio di leggere dello stesso autore un'opera che abbracci più completamente l'orizzonte filmistico in una trattazione che possibilmente scenda a particolareggiate esemplificazioni, magari in un completo saggio storico sul cinema visto con i nuovi intendimenti che dinanzi ad esso ci pongono, intendimenti che hanno nel Chiarini un buono e comprensivo interprete.

A. DE JACO

(*L'Appello* - Palermo, 10 maggio 1942).

IL FILM ITALIANO NEI GIUDIZI DELLA STAMPA RUMENA

«*Vremea*» del 1. marzo 1942 scrive: « L'autarchia italiana, manifestatasi in tutti i campi della attività umana, ha conseguito una grande vittoria anche in un settore dove gli americani sembrava avessero mantenuto un esclusivo monopolio sia tecnico che artistico. Si tratta del cinematografo.

Non molto tempo fa del film italiano si parlava con sfiducia, dopo un lungo periodo di prosperità, al tempo del film muto, allorchè lo schermo era animato da « stelle » quali Francesca Bertini, Italia Almirante Manzini, Maria Jacobini, Pina Menichelli, ha fatto seguito un periodo di completa decadenza. Era giunta l'epoca del film sonoro in cui gli americani, i francesi ed anche i tedeschi erano riusciti a realizzare dei la-

vori definitivi. In questo periodo il film italiano vacillava: ogni tanto un film di qualche rilievo e poi nuovamente silenzio.

Da qualche tempo però, per merito della iniziativa statale e sopratutto per l'attiva opera dei registi, produttori, artisti, compositori, e di tutti coloro che danno la propria opera per il cinematografo, il film italiano ha completamente riconquistato il terreno perduto. Sono apparsi negli ultimi mesi dei film di fattura tecnica superiore e di elevato livello artistico. Essi hanno costituito delle vere rivelazioni per il pubblico e per la stampa tecnica. Senza dubbio fra i migliori film vanno menzionati: *Tosca* diretta da Koch e i due gioielli del regista Mattoli, *Luce nelle tenebre* e *Ore 9, lezione di chimica*, ambedue interpretati dalla famosa Alida Valli.

Luce nelle tenebre è un dramma della più fine qualità: una realizzazione estremamente originale, densa di osservazioni, di novità, di sfumature fanno di questo film una produzione pari alle più celebrate americane. *Ore 9, lezione di chimica* è, invece, una commedia leggermente bagnata, qua e là, da qualche lacrima: un sottilissimo ricamo ».

* * *

« *A Ctiunza* » dell'11 marzo scrive quanto segue intorno al film *Tosca*:

« La cinematografia italiana dimostra ancora una volta con questo film le sue enormi possibilità per la produzione in costume. L'Italia ha, a questo riguardo tutto ciò che è necessario: castelli autentici, magnifici panorami ed attori abituati a recitare nello stile classico. Il film *Tosca* segue il dramma di Sardou e non l'opera di Puccini; perchè non è, come si credeva, un film musicale ma un lavoro storico avente una precisa struttura cinematografica. Soltanto alcuni brani delle melodie pucciniane sono stati utilizzati per la romantica sequenza in cui si sviluppa l'amore fra Tosca e Cavaradossi ».

« *Timpul* » del 12 marzo dedica una lunga critica a *La Corona di Ferro* elogiando il regista Blasetti che « ha dimostrato un senso plastico nella scelta dei personaggi e delle tinte, raramente incontrato in altri film. E' da anni che non vediamo una fotografia di tanto effetto. Essendo abituati a considerare l'America come unità di misura della perfezione cinematografica, diremo che *La Corona di Ferro* ha, dal punto di vista della messa in scena e della perfezione fotografica, superato tutti i confronti. *La Corona di Ferro* è un film molto più bello e più artistico di quelli fatti a Hollywood. Per paragonare *La Corona di Ferro* ad altre produzioni dovremo ricordare *I Nibelunghi* di Fritz Lang e forse *Il sogno di una notte di mezza estate*. Grandioso in molte sue immagini, splendido in altre, sempre bello, sempre affascinante dall'inizio fino alla fine il film *La Corona di Ferro* fa onore alla produzione europea ».

* * *

« *Timpul* » del 9 aprile dedica un lungo articolo ad *Ore 9, lezione di chimica* dichiarando che tale film conferma il grande valore della produzione italiana che, dopo essersi imposta col film in costume, ha facilmente superato la prova del film sonoro. « La distribuzione è stata felicemente effettuata e gli interpreti non hanno bisogno di essere presentati: sin dalla prima apparizione se ne indovinano i pensieri. Alida Valli è bella, vivace, svelta ed attraente. Simpatiche sono le altre colleghe. Sufficientemente « serio » è l'attore che sostiene il ruolo di professore di cui sono innamorate le collegiali. Molto pittoresca la vice-direttrice, con la sua grassa figura e la pettinatura alla « regina Vittoria ». Divertente e simpatico il bidello che si trasforma, secondo le circostanze in assistente tecnico, giardiniere, autista, ecc. Ottima la fotografia. La grande aspettativa del pubblico è stata completamente soddisfatta ».

PROPRIETARIO CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*

ANTONIO PIETRANGELI - *Segretario di Redazione*

Stampato dalla Laboremus (Via Capo d'Africa, 54) *per la S. A. Edizioni Italiane - Roma*

ESTETICA

* LUIGI CHIARINI e UMBERTO BARBARO: *Problemi del film* . Saggio di antologia estetica. Contiene scritti di: *Alexandre Arnoux, Massimo Bontempelli, Ricciotto Canudo, Emilio Cecchi, Alberto Consiglio, Leo Longanesi, S. A. Luciani, Giovanni Gentile, Eugenio Giovannetti, Joseph Goebbels, René, Clair, Hans Richter, Paul Rotha* — Un volume L. 20; legato in tela L. 25.

* UMBERTO BARBARO: *Film: soggetto e sceneggiatura* : Sviluppo del soggetto fino alla fase risolutiva della sceneggiatura. Quattro esempi di sceneggiatura. Quello che gli scrittori di film devono conoscere dell'arte del cinema. In appendice un atlante fotografico. — Un volume L. 20; legato in tela L. 25.

GIUSEPPE BOTTAI: *Il cinema e i bambini* (Anno III n. 8, agosto 1939).

JACOPO COMIN: *Per una teoria dell'espressione cinematografica* (Anno I n. 6, giugno 1937).

MARCELLO GALLIAN: *Macchina e fantasia* (Anno I n. 11 novembre 1937).

ETTORE ALLODOLI: *Dal romanzo allo schermo* (Anno II n. 1, gennaio 1938).

PAOLO UCCELLO: *Il problema fisico dello spazio e del tempo in funzione della cinematografia* (Anno II n. 1 gennaio 1938).

RUDOLF ARNHEIM: *Il film come opera d'arte* (Anno II n. 4, aprile 1938).

LUIGI CHIARINI: *Il film è un'arte, il cinema un'industria* (Anno II n. 7, luglio 1938).

RUDOLF ARNHEIM: *Nuovo Laocoonte* (Anno II n. 8, agosto 1938).

ADRIANO MAGLI: *Arte e spettacolo nel teatro e nel cinematografo* (Anno II n. 10 ottobre 1938).

UGO BETTI: *Poesia e cinematografo* (Anno II n. 12 dicembre 1938).

ETTORE ALLODOLI: *Il cinema nella letteratura narrativa* (Anno III n. 3 marzo 1939).

UMBERTO BARBARO: *Il problema estetico del film* (Anno III n. 5, maggio 1939).

GHERARDO GHERARDI: *Prassi del dialogo cinematografico* (Anno III n. 5 maggio 1939).

G. B. ANGIOLETTI: *La parte dello scrittore* (Anno III n. 9 settembre 1939).

TITO A. SPAGNOL: *Considerazioni nella sceneggiatura* (Anno III n. 9, settembre 1939).

P. M. PASINETTI: *Film e arte narrativa* (Anno III n. 12, dicembre 1939).

BÉLA BALÀZS: *Lo spirito del film* (Anno IV n. 2, febbraio 1940).

DARIO RASTELLI: *La regia* (Anno IV n. 9 settembre 1940).

DOMENICO PURIFICATO: *La cornice prospettica* (Anno IV n. 9, settembre 1940).

ANTONIO COVI: *Il cinema come espressione artistica* (Anno IV n. 10 ottobre 1940).

RAFFAELE MASTROSTEFANO: *Il teatro, il cinema, l'attore* (Anno IV n. 11-12, novembre-dicembre 1940).

ROSARIO ASSUNTO: *Introduzione ai classici* (Anno IV n. 11-12, novembre-dicembre 1940).

WERNER KORTWICH: *La sceneggiatura* (Anno V n. 5, maggio 1941).

GALVANO DELLA VOLPE: *Cinema e « mondo spirituale »* (Anno V n. 9, settembre 1941).

REDANÒ UGO: *Il cinematografo come forma d'arte* (Anno V n. 11, novembre 1941).

STORIA

* FRANCESCO PASINETTI: *Storia del cinema dalle origini a oggi* - Prefazione di Luigi Chiarini. Il più moderno e completo quadro storico del cinematografo di tutti i tempi e di tutti i paesi in forma di narrazione distesa; precede un capitolo sulla preistoria. Seguono tre indici analitici: di titoli di opere, dei nomi, di argomenti e varie. Centosettantasei tavole di illustrazioni fuori testo. In appendice: « Dizionario cinematografico », comprendente tutti i termini in uso nel mondo del cinema. Un volume di complessive 636 pagine L. 65, legato in tela L. 75.

JACOPO COMIN: *Appunti sul cinema d'avanguardia* (Anno I n. 1, gennaio 1937).

VINCENZO BARTOCCIONI: *Panorama della cinematografia tedesca* (Anno I n. 12, dicembre 1937).

MARCELLO GALLIAN: *Storia degli stili nei film* (Anno II n. 5 maggio 1938).

M. A. PROLO: *Torino cinematografica prima e durante la guerra* (Anno II n. 10, ottobre 1939).

DOMENICO PAOLELLA: *Gli ebrei nel cinema* (Anno III n. 1 gennaio 1939).

EMILIO CECCHI: *Stanchezza del cinema americano* (Anno III n. 3 marzo 1939).

LUIGI BIANCONI: *D'Annunzio e il cinema* (Anno III n. 11, novembre 1939).

UGO CASIRAGHI: *A proposito di un film di Duvivier* (Anno III n. 12 dicembre 1939).

GIANNI PUCCINI: *Contributo cronistico alla storia del cinema danese* (Anno IV n. 1, gennaio 1940).

ARNALDO FRATEILI: *Ricordi di un cineletterato* (Anno IV n. 9 settembre 1940).

ROBERTO PAOLELLA: *Contributo alla storia del cinema italiano: Cinema napoletano* (Anno IV n. 8, settembre 1940).

UGO CAPITANI: *La cinematografia francese e la rivoluzione nazionale* (Anno V n. 2, febbraio 1941).

ROBERTO PAOLELLA: *Conquiste del tempo nella storia del film* (Anno V n. 3, marzo 1941).

GIANNI PUCCINI: *Il cinema nel 1940* (Anno V n. 6, aprile 1941).

MARIO PRAZ: *La voce nella tempesta* (Anno V n. 5, maggio 1941).

ALESSANDRO PAVOLINI: *Rapporto del cinema* (Anno V n. 6, giugno 1941).

PIETRO PAOLO TROMPEO: *Zola e Renoir* (Anno V n. 8, agosto 1941).

GLAUCO VIAZZI: *Sequenza classica di un film nordico* (Anno V n. 9, settembre 1941).

GUGLIELMO USELLINI: *Piccolo mondo antico — Dal romanzo al film, dal film al romanzo* (Anno V n. 10, ottobre 1941).

UGO CASIRAGHI: *Notti bianche di San Pietroburgo* (Anno V n. 11, novembre 1941).

ROBERTO PAOLELLA: *Conquista dello spazio nella storia del film* (Anno V n. 11, novembre, 1941).

PRODUZIONE E INDUSTRIA

NINO OTTAVI: *L'industria cinematografica e la sua organizzazione*. Il primo trattato sulla produzione cinematografica, sulle attività che vi concorrono, le disposizioni sull'industria cinematografica, la costituzione degli stabilimenti. — Volume di oltre 250 pagine corredato da numerose tavole, L. 40; legato in tela L. 50.

GILBERTO LOVERSO: *Appunti d'economia cinematografica* (Anno II, n. 5, maggio 1938).

GILBERTO LOVERSO: *L'industria del cinema* (Anno II n. 8, agosto 1938).

A. MICHEROUX DE DILLON: *L'industria cinematografica* (Anno II n. 12, dicembre 1938).

FRANCESCO PASINETTI: *Il monopolio dei film stranieri e la produzione italiana* (Anno III n. 1 gennaio 1939).

ERNESTO CAUDA: *Cinema autarchico* (Anno III n. 1 gennaio 1939).

A. MICHEROUX DE DILLON: *Organizzazione del noleggio film* (Anno III n. 5, maggio 1939).

SOGGETTI E SCENEGGIATURE

JACQUES FEYDER - ZIMMER - SPAAK: « *La Kermesse Héroique* ». Soggetto, sceneggiatura, musiche, piano di lavorazione, bozzetti, scene, costumi, bibliografia (Anno I n. 2, febbraio 1937) (*Esaurito*).

CARMINE GALLONE - S. A. LUCIANI - ILDEBRANDO PIZZETTI: « *Scipione l'Africano* ». Soggetto, sceneggiatura, musiche, piano di lavorazione, bozzetti, scene, costumi, bibliografia. (Anno I n. 7-8, luglio-agosto 1937).

MARIO PRAZ: *Idea d'un film* (Anno I n. 11 novembre 1937).

GIOVANNI COMISSO: *Il figlio del mare* (Anno II n. 10, ottobre 1938).

MASSIMO BONTEMPELLI: *Cristoforo Colombo* (Anno II n. 12, dicembre 1938).

TELESIO INTERLANDI: *Dies Illa* (Anno III n. 1, gennaio 1939).

GUGLIELMO USELLINI: *La bella addormentata* (dalla commedia omonima di Rosso di San Secondo) (Anno III n. 3, marzo 1939).

ALESSANDRO BLASETTI: « *Ettore Fieramosca* ». Soggetto, sceneggiatura, musica, costumi. (Anno III n. 4, aprile 1939).

RENÉ CLAIR: « *A nous la liberté* ». Soggetto e sceneggiatura (Anno III n. 10, ottobre 1939).

GUGLIELMO USELLINI: *Il grillo del focolare* (dal racconto *The Cricket of the Hearth* di Charles Dickens) (Anno IV n. 1, gennaio 1940).

ORIO VERGANI: *La madonna del rifugio* (Anno IV n. 3, marzo 1940).

RENATO MAY: *Frammenti di sceneggiature italiane del 1920: Venerdì di passione, Il tiranno, Marcella, La casa di vetro, I tre sentimentali.* (Anno IV n. 3, marzo 1940).

GIOVANNI COMISSO: *Ritorno alla patria* (Anno IV n. 6, giugno 1940).

E. A. DUPONT: « *Variété* ». Soggetto e sceneggiatura. (Anno IV n. 6, giugno 1940).

MARIO PUCCINI: *Il sogno di un navigatore - Leon Pancaldo, il compagno di Magellano* (Anno IV n. 9 settembre 1940).

MICHELANGELO ANTONIONI: « *Terra verde* », spunto per un film (Anno IV n. 10 ottobre 1940).

GUSTAV UCICKY: « *Mutterliebe* » - Saggio di sceneggiatura (Anno V n. 4, aprile 1941).

GUGLIELMO USELLINI: *Appunti per un film su Goethe e l'Italia* (Anno V n. 4, aprile 1941).

AMLETO PALERMI: « *La peccatrice* » - Saggio di sceneggiatura (Anno V n. 5, maggio 1941).

MARIO SOLDATI: « *Piccolo mondo antico* » - Saggio di sceneggiatura (Anno V n. 6, giugno 1941).

VALERIO MARIANI: « *Architettura barocca a Roma* » - Sceneggiatura (Anno V n. 7, luglio 1941).

F. M. POGGIOLI: « *Addio giovinezza* » - Saggio di sceneggiatura (Anno V n. 9, settembre 1941).

L'ATTORE

* LUIGI CHIARINI e UMBERTO BARBARO: *L'attore, saggio di analogia critica* - La prima raccolta sistematica dei più significativi scritti dei teorici della recitazione teatrale integrata da commenti critici e da indici sì da costituire un efficace e moderno strumento di studio e di lavoro.

— Volume I - Articoli di: *Denis Diderot, Francesco De Sanctis. Tommaso Salvini, Carlo Darwin, Costantino Stanislawsky, F. T. Marinetti, Anton G. Bragaglia, Vsevolod I. Pudovchin, Béla Balázs.* — Prezzo del volume L. 15; legato in tutta tela L. 20.

— Volume II - Articoli di: *Giovanni Ghirlanda, Gaetano Gattinelli, Benvenuto Righi, Edoardo Boutet, Alfred Binet, Ettore Petrolini, Louis Jouvet, Carlo Tamberlani, Luigi Pirandello, Angelo Musco, Silvio D'Amico, Giovanni Gentile, Edward Gordon Craig.* — Prezzo del volume L. 15.

— Volume III - Articoli di: *Béla Balàzs, Hans Rehlinger, Gunter Groll, Pitkin e Marston, atlante illustrato dell'attore cinematografico* (Anno V n. 1, gennaio 1941).

VSEVOLOD I. PUDOVCHIN: *L'attore nel film.* - Un corso di grande interesse che contiene, oltre ad un'estetica della recitazione, un ingente materiale di pratica utilità. — Un volume L. 15; legato in tutta tela, L. 20.

UMBERTO BARBARO: *L'attore cinematografico* (Anno I n. 5, maggio 1937).

GIOVANNI PAOLUCCI: *Attori ombre e persone* (Anno III n. 11, novembre 1939).

LIONEL BARRYMORE: *Esperienze d'un attore* (Anno V n. 3, marzo 1941).

BETTE DAVIS: *Esperienze di un'attrice* (Anno V n. 6, giugno 1941).

MUSICA

S. A. LUCIANI: *La musica e il film* (Anno I n. 6, giugno 1937).

ILDEBRANDO PIZZETTI: *Significato della musica di «Scipione l'Africano»* (Anno I n. 7-8, luglio-agosto 1937).

S. A. LUCIANI: *L'opera in film* (Anno II n. 4 aprile 1938).

GIULIO MORELLI: *La musica e il cinematografo* (Anno II n. 7, luglio 1938).

LUIGI CHIARINI: *La musica nel film* (Anno III n. 6, giugno 1939).

ERNESTO CAUDA: *Cinema, musica e scienza* (Anno V n. 6, giugno 1941).

GIULIO COGNI: *La parola la musica l'immagine* (Anno V n. 7 e 8, luglio e agosto 1941).

IL COSTUME

GIULIO MARCHETTI FERRANTE: *Il cinema la storia e il costume* (Anno III n. 3 marzo 1939).

EMMA CALDERINI: *Il costume popolare e il cinema* (Anno III n. 6 giugno 1939).

SCENOGRAFIA

CARLO ENRICO RAVA: *Scenografia: elemento informativo del gusto* (Anno I n. 10 ottobre 1937).

GIOVANNI PAOLUCCI: *Scenografia per film* (Anno IV n. 11-12, novembre-dicembre 1940).

GLAUCO VIAZZI: *Poetica ambientale o della scenografia* (Anno V n. 3, marzo 1941).

GUIDO FIORINI: *Scenografia cinematografica* (Anno V n. 7, luglio 1941).

GLAUCO VIAZZI: *Appunti e problemi per un sistema analitico-classificativo* (Anno V n. 8, agosto 1941).

ANTONIO VALENTE: *Meccanismi statici e cinematici del cinema. I.* (Anno V n. 10, ottobre 1941).

MONTAGGIO

RENATO MAY: *Per una grammatica del montaggio* (Anno II n. 1, gennaio 1938).

MARIO LARICCIA: *Teoria del montaggio e cinematografia didattica* (Anno II n. 5 maggio 1938).

RENATO MAY: *Montaggio dei film giornali e delle attualità* (Anno III n. 6 giugno 1939).

PAOLO UCCELLO: *Il montaggio pratico del film* (Anno IV, nn. 4 (aprile) e 5 (maggio) 1940).

FERNANDO CERCHIO: *Composizione e montaggio dei film documentari di guerra* (Anno V n. 2, febbraio 1941).

TECNICA

CINEMA A COLORI

ERNESTO CAUDA: *Il cinema a colori* - Questo volume costituisce un'esposizione succinta, ma completa, dei problemi inerenti alla cinematografia a colori e dei numerosi sistemi escogitati per risolverli. Esso colma una lacuna molto sentita nella bibliografia del cinema italiano e concorrerà a chiarire l'idee sulla possibilità dell'elemento cromatico sullo schermo nonchè sui mezzi più atti per realizzarlo. — Un volume L. 25; legato in tela L. 30.

TECNICA DEL SUONO

LIBERO INNAMORATI e PAOLO UCCELLO: *La registrazione del suono* - Un trattato esauriente sull'argomento che dai capitoli introduttivi contenenti le premesse scientifiche, passa alla analisi minuta e completa delle applicazioni pratiche e alla descrizione dei processi e degli apparecchi. Alcuni capitoli sono particolarmente dedicati all'attore, alla acustica delle sale, al montaggio, alla riproduzione e al doppiato. — Un volume illustrato da 270 figure L. 40; legato in tutta tela L. 50.

L. INNAMORATI e P. UCCELLO: *Contributo alle ricerche sulla natura delle vocali* (Anno I n. 1, gennaio 1937).

PAOLO UCCELLO: *Come si parla davanti al microfono* (Anno III n. 10 ottobre 1939).

LIBERO INNAMORATI: *Il suono nel passo ridotto* (Anno II n. 4 aprile 1938).

PAOLO UCCELLO: *La tecnica e l'arte del doppiato* (Anno I n. 5, maggio 1937).

TELEVISIONE

L. INNAMORATI e P. UCCELLO: *Problemi della televisione* (Anno I n. 3, marzo 1937).

ALDO DE SANCTIS: *Problemi artistici della televisione* (Anno IV n. 5, maggio 1940).

STEREOSCOPIA

ERNESTO CAUDA: *Cenni sulla cinematografia stereoscopica* (Anno I n. 4, aprile 1937).

OTTICA

PAOLO UCCELLO: *L'occhio e la macchina da presa* (Anno III n. 12 dicembre 1939).

PIERO PORTALUPI: *La luce* (Anno V n. 3, marzo 1941).

SVILUPPO E STAMPA

LIBERO INNAMORATI: *Uno stabilimento di sviluppo e stampa* (Anno V n. 2, febbraio 1941).

MOSTRA DEL CINEMA DI VENEZIA
ANALISI COMPLETE DI TUTTI I FILM PRESENTATI

Anno I numero 9, settembre 1937.
Anno II numero 9, settembre 1938.
Anno III numero 9, settembre 1939.
Anno IV numero 10, ottobre 1940.
Anno V numero 10, ottobre 1941.

VARIE

LUIGI CHIARINI: *Didattica del cinema* (Anno I n. 3 marzo 1937).

GIOVANNI VETRANO: *La cinematografia nel diritto d'autore* (Anno I nn. 4 (aprile), 5 (maggio), 6 (giugno) 1937).

ETTORE ALLODOLI: *Cinema e lingua italiana* (Anno I n. 4 aprile 1937; Anno II n. 4 aprile 1938).

Fr. AGOSTINO GEMELLI: *La psicologia al servizio della cinematografia* (Anno I n. 9, settembre 1937).

HANS MILLER: *La cinematografia educativa in Germania* (Anno I n. 12 dicembre 1937)

GIULIO COGNI: *Preliminari sul cinema in difesa della razza* (Anno II n. 1 gennaio 1938).

Paolo Uccello: *Storia della camera oscura* (Anno II n. 5, maggio 1938).
Giulio Cogni: *Film e razza* (Anno II n. 7 luglio 1938).
Paolo Uccello: *Appunti per un'interpretazione matematica della cinematografia* (Anno II n. 8 agosto 1938).
Ettore Allodoli: *Note del comico cinematografico* (Anno II n. 10 ottobre 1938).
Raffaello Maggi: *Alcuni criteri per la selezione dei cineartisti* (Anno III n. 1 gennaio 1939)
Mario Lariccia: *Il sillabario fono-cinematografico* (Anno III n. 1 gennaio 1939).
Giulio Cogni: *L'anima razziale d'Italia e il suo cinema* (Anno III n. 3 maggio 1939).
Cornelio Di Marzio: *Per un cinema politico* (Anno III n. 5 maggio 1939).
Mario Massa: *Introduzione ai pupazzi animati* (Anno III n. 5 maggio 1939).
Gabriele Baldini: *Natura dei disegni animati* (Anno III n. 6 giugno 1939).
Giovanni Comisso: *Chiacchiere nel paesaggio* (Anno III n. 6 giugno 1939).
L. Innamorati e P. Uccello: *Il film 16 millimetri* (Anno III n. 6 giugno 1939).
Franco Ciarlantini: *Il libro è il cinematografo* (Anno III n. 9 settembre 1939).
Luigi Chiarini: *Il cinema e i giovani* (Anno III n. 10 ottobre 1939).
Roberto Omegna: *Cinematografia scientifica* (Anno III n. 11 novembre 1939).
Vincenzo Bonajuto: *Gli « uccelli » di Aristofane e Disney* (Anno IV n. 4 aprile 1940).
Glauco Viazzi: *Simboli e analogie* (Anno IV n. 9 settembre 1940).
Vincenzo Bartoccioni: *Cortimetraggi artistici* (Anno IV n. 9 settembre 1940).
Ugo Capitani: *Per l'elaborazione di un diritto cinematografico autonomo* (Anno IV n. 11-12, novembre-dicembre 1940).
Vladimir Nilsen: *Teoria della « fotogenia »* (Anno V n. 2, febbraio 1941).
Mario Praz: *L'aquila e il serpente* (Anno V n. 2, febbraio 1941).
Valerio Mariani: *Mimica ed azione in Gian Lorenzo Bernini* (Anno V n. 3, marzo 1941).
Friederich Maerker: *Goethe e Schiller* (Anno V n. 4, aprile 1941).
Ugo Capitani: *Dell'autore del film o della quadratura del circolo* (Anno V n. 4, aprile 1941).
Domenico Purificato: *Una lezione di Pabst* (Anno V n. 4, aprile 1941).
Giovanni Paolucci: *La maschera dell'attore* (Anno V n. 5, maggio 1941)
Bruno Migliorini: *Per una terminologia cinematografica italiana* (Anno V n. 5, maggio 1941).
Ugo Capitani: *La cinematografia nella legislazione fascista* (Anno V n. 9, settembre 1941).
Paolo Uccello: *Teatri di posa, locali annessi ed attrezzatura tecnica del C.S.C.* (Anno V n. 9, settembre 1941).
Umberto De Franciscis: *Strade nel cinema* (Anno V n. 9, settembre 1941)
H. C. Opfermann: *I misteri del film* (Anno V n. 10, ottobre 1941).
Alessandro Pavolini: *L'autore del film* (Anno V n. 11, novembre 1941).
R. Mastrostefano: *Introduzione alla didattica del cinema* (Anno V n. 11, novembre 1941).
Vitaliano Brancati: *Tre argomenti* (Anno V n. 11, novembre 1941).
Carlo Benari: *Una comoda scappatoia: il film storico* (Anno V n. 11, novembre 1941).

GLI INTELLETTUALI E IL CINEMA

Marino Lazzari (Anno V n. 2, febbraio 1941).
G. K. Chesterton (Anno V n. 2, febbraio 1941).
Joan Huizinga (Anno V n. 2, febbraio 1941).
L'inchiesta di « Solaria » (Anno V n. 4, aprile 1941).
François Mauriac (Anno V n. 4, aprile 1941).
Francesco Flora (Anno V n. 5, maggio 1941).
Julien Green (Anno V n. 5, maggio 1941).
Karl Vossler (Anno V n. 5, maggio 1941).
Giuseppe Prezzolini (Anno V n. 7, luglio 1941).
André Gide (Anno V n. 7, luglio 1941).
Massimo Bontempelli (Anno V n. 8, agosto 1941).
Marcello Gallian (Anno V n. 9, settembre 1941).
Bino Samminiatelli (Anno V n. 10, ottobre 1941).
Ettore Allodoli (Anno V n. 11, novembre 1941).

Un fascicolo della rivista L. 7 (doppio L. 14).
Per ordinazioni superiori a L. 100 sconto del 10 per cento.
*Le opere segnate * sono prossime ad esaurirsi.*

ENTE NAZIONALE INDUSTRIE CINEMATOGRAFICHE
ENIC
ESCLUSIVITÀ ENIC
PRODUZIONE: CINES - REALIZZATA DALLA JUVENTUS FILM
INTERPRETI:
ELSA MERLINI
ELISA CEGANI
RENATO CIALENTE
PAOLO STOPPA
NERIO BERNARDI
REGISTA:
NUNZIO MALASOMMA
GIOCO PERICOLOSO